LIVIU LĂZĂRESCU CROMATOLOGIE

LIVIU LĂZĂRESCU

CROMATOLOGIE

EDITURA POLIDAVA

LIVIU LĂZĂRESCU

CROMATOLOGIE

Coperta, prezentarea grafică şi redactarea computerizată
TRAIAN BOLDEA

LIVIU LĂZĂRESCU

CROMATOLOGIE

EDITURA POLIDAVA 2007

SUMAR

CROMATOLOGIE - DE CE?

Răspunsul la întrebarea de început e unul simplu: din nevoia de a înțelege, fie şi parțial, ce este culoarea. Ce o generează, cum se manifestă, în ce fel se implică în viața omului şi a lumii în care trăieşte el şi, evident, cât şi cum se articulează, contopindu-se chiar, în munca pictorului --, la fel ca şi în destule alte îndeletniciri conexe? Dacă pentru ucenicul-pictor cunoaşterea fenomenului cromatic rămâne ceea ce a fost din totdeauna, o condiție *sine qua non,* interesul pentru culoare transcende aria profesionalității, întrucât se adresează tuturora.

Iată câteva argumente prezentate punctual*.

1. *Zestrea biologică*. Ştiința medicală ne informează că *80-90 % din totalitatea percepțiilor umane ne parvin prin ochi*. Fireşte, percepția nu este decât un prag al cunoaşterii, dar se bazează pe ea; oricum, disproporția este enormă comparativ cu celelalte simțuri, cărora le mai rămân doar 10-20 procente (fiind semnificativ faptul că văzul şi auzul au generat arte majore, iar simțurile de contact direct, nu). Încă acum două milenii şi jumătate, Platon constatase că ''văzul este cel mai ascuțit dintre simțurile trupeşti'', dar mai târziu cu câteva secole, Plotin îl completa: ''Frumosul se află în vedere în masura cea mai mare''. Aşa suntem construiți.

Omul percepe lumea în culori**, acest fapt obligându-l să cunoască fenomenul, să acumuleze fie şi un minimum de cunoştințe cu ajutorul cărora să o înțeleagă.

2. *Avalanşa cromatică.* Un mare creator, Fernand Léger, spunea cândva în prima jumătate a secolului trecut că „ niciodată lumea n-a fost atât de colorată ca azi''. Afirmația este cu atât mai valabilă astăzi. Să ne gândim

---

* Cauza pentru care parte din paginile de față par marcate de un ton sobru, cvasididactic, se datorează probabil celor câteva decenii în care au fost prezentate ca „note de curs'' studenților actualei Universități Naționale de Arte din Bucureşti.

** „Culoarea este viața, fiindcă o lume fără culoare se înfățişează moartă (…). Culorile sunt energii radiante care ne influențează în mod pozitiv sau negativ, indiferent dacă ne dăm seama de acest lucru sau nu''. (Johannes Itten, *Art de la couleur*, Dessain et Tolra, Paris, 1973).

doar la banalul exemplu al roşurilor şi verzurilor intense care dirijează traficul rutier, de care nu se mai miră nimeni: cu excepţia vitraliilor, erau imposibil de văzut acum o sută de ani.

Suntem înconjuraţi de culori — fiecare cu conotaţii din cele mai diferite --, bombardaţi şi uneori agresaţi de ele. Se poate vorbi astăzi şi de o poluare cromatică. Efluviile colorate ne învăluie, nu prea ştim să le decodăm şi adesea reacţionăm la întâmplare. Civilizaţia contemporană a făcut pasul decisiv din „era Gutenberg" în „era Imaginii", dar şi imaginile tot de văz ţin.

3. *Educaţia vizuală lacunară a publicului*. Din nefericire educaţia vizuală a publicului est eneglijată cam peste tot în lume, în vreme ce culoarea este tot mai prezentă în viaţa omului, unde penetrează prin canalele cele mai diverse (larg ambientale, culturale şi artistice): ţesături şi vestimentaţie, cinema şi televiziune, edituri, publicitate, fotografii, tapete, maşini, ambalaje, decoraţiuni etc. Puţinelor tonuri colorate care puteau fi manevrate acum vreo trei sute de ani, astăzi li se adaugă mii, datorate desigur industriei moderne a culorilor.

Neadaptat la vârtejul cromatic actual, omul reacţionează la întâmplare, alertat, adesea derutat. Cumintele şi valorosul bun simţ de altădată, generat de mediile tradiţionale, pare să dispară o dată cu ele.

Nici în mediile intelectuale situaţia nu este cu mult mai bună; şi aici, mai toţi par a se pricepe la mai toate -- prea rar fiind mărturisită nepriceperea, lipsa de educaţie plastică* sau incompetenţa în aprecierea operelor sau „obiectelor de artă".

Starea publicului larg devine alarmantă, el poate rămâne pasiv faţă de mediul cromatic ambiant, iar aceasta duce la proliferarea prostului gust, cu alte cuvinte a *kitsch*-ului, urâtul cu pretenţii. Ca să nu mai vorbim despre dezinteresul faţă de artă. Pe termen lung aceste stări de fapt pot fi îngrijorătoare: omul, ca fiinţă deplină -- biologică, mentală, afectivă şi spirituală -- este pândit de consecinţe imprevizibile.

4. *Profesionalizarea ucenicului-pictor*. Utilitatea înţelegerii problemelor culorii de către viitorul profesionist nu mai trebuie demonstrată: pictorul nu pictează „cum cântă pasărea" decât după ce a

---

* „Cunosc oameni care admit că nu înţeleg muzica, dar cunosc foarte puţini care admit că nu ştiu să vadă (…). Omul este asaltat din toate părţile prin ochi, prin semne prescurtate, care cer o interpretare rapidă (…). Cunoaşterea imaginilor, a originii, a legilor lor este una din cheile timpului nostru (…). Motivul fundamental pentru care producţiile artei moderne şochează gustul multora dintre contemporanii noştri este că aceştia continuă să-şi caute scara de valori în trecut (…). Nu vedem decât ceea ce cunoaştem" (Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 29, 66, 9o, 111).

trecut prin faza lungă şi anevoioasă a înțelegerii problemelor de bază ale artei lui – şi poate nici atunci. Oricum, doar prin înțelegerea „mecanismelor” proprii culorii se poate ieşi din amatorism*.

Efortul de profesionalizare al „ucenicului-pictor” include, evident, şi însuşirea limbajului specific meseriei. Este cel puțin regretabil faptul că încă mai circulă opinii contradictorii privind sensul unor termeni de bază (ton, nuanță, valoare, modeleu, modulație, pasaj, gamă, acord etc.); la fel de regretabilă este şi ignorarea unor noțiuni de cultură generală -- culoare, lumină, armonie.

Omul de artă, profesionistul, nu poate rămâne la condiția de *homo faber,* aşadar, cum spune undeva Rudolf Arnheim, „la reprezentarea primitivă şi instructivă a datelor senzoriale, în vreme ce doar tipul mai evoluat, de *homo sapiens* este capabil de cugetare”.

5. *Necesitatea unei teorii unitare a culorii*. Preocupările pentru culoare sunt foarte vechi, dar studii experimentale privind natura ei fizică s-au făcut abia în secolele 17-18, iar altele, legate de mecanismele neuro-fiziologice ale percepției culorii, doar în secolele din urmă, cu precădere în ultimul. Analizându-le, observăm faptul că studiul culorii a fost abordat de obicei univoc de către o serie întreagă de discipline ştiințifice: de la fizică şi chimie până la fiziologie şi psihologie, însoțite de estetică, sociologie, etnografie, pedagogie, ergonomie, cromoterapie etc. Arhitecții şi decoratorii de interioare înțeleg culoarea în felul lor, textiliştii, decoratorii de interioare şi creatorii de mobilă într-al lor, creatorii de modă, vopsitorii, terapeuții o înțeleg potrivit normelor proprii.(Şi numărul acestor argumentari ar putea spori).

Ca urmare a acumulării multor studii unilaterale iată-ne însă ajunşi în fața unor neconcordanțe izbitoare:

-- Într-o zi înnorată de iarnă zăpada ne apare mai albă decât cerul. Aparatele de măsură ne arată totuşi că cerul e mult mai luminos ca zăpada, ceea ce este nereal, vizavi de legea din fizică după care sursa de lumină e întotdeauna mai luminoasă decât suprafața pe care cade lumina.

– A fost măsurată luminozitatea puternică a unui horn de casă proaspăt tencuit cu ghips, care se profila pe un cer plumburiu de iarnă (Yves Galifret); aparatele au stabilit însă că cerul era de 3o de ori mai luminos decât hornul.

---

* Spre deosebire de amator, „o emoție de plastician (…) sesizează gruparea obiectelor supuse privirii sale, un ritm, o repetare armonioasă a formelor colorate. El distinge analogii plastice: cutare peisaj (…) pare minunat, pentru că formele rotunjite ale arborilor, găsindu-se în raport de analogie cu ondulațiile norilor, provoacă un ritm, o mişcare, o oscilație, o deplasare a aceluiaşi „motiv” (André Lhote, *Să vorbim despre pictură*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971).

-- Față de cum arată ziua, într-o lumină crepusculară culorile roşii par mai întunecate decât cele albastre. Aparatele de măsură sunt insensibile la acest efect.
-- „Un kilogram de verde este mai verde decât zece grame din aceeaşi culoare”*, spunea cândva pictorul Paul Gauguin (1848-1903). Cu alte cuvinte, acelaşi verde pare mult mai intens dacă este aşternut pe o suprafață mare decât pe una mică. Aparatele reacționează identic în fața ambelor suprafețe.
-- Unele contraste de culoare specifice cromatologiei (complementar, simultan şi succesiv etc.) nu sunt sesizate de aparate.

Şirul exemplelor ar putea continua – gândindu-ne şi la faptul, poate mai subtil, că una şi aceeaşi culoare ne poate apărea destul de diferită în funcție de natura şi grenul suprafețelor pe care este aplicată (lemn, metal, blană, mătase etc.), diferență insesizabilă pentru aparate. Explicația acestor contradicții rezidă în faptul că aparatele masoară fiecare fenomen luat în parte, fragmentând întregul, în vreme ce ochiul le judecă în ansamblu.

Aşa stând lucrurile, ce altceva putem conchide decât că, în pofida preciziei aparatelor, trăim într-un univers propriu, „iluzoriu” şi, chiar dacă este fals din p.d.v. al exactității, el rămâne cadrul nostru natural, ca oameni construiți aşa cum suntem construiți.

Dincolo de aceste contradicții, structurarea unei teorii generale a culorii a devenit posibilă abia atunci când au fost corelate informațiile furnizate de ştiințele particulare cu datele rezultate din experiența artistică. Iar acest lucru, în mod firesc, a stat la îndemâna oamenilor de artă, mai degrabă decât a savanților. Printre aceştia se află nume ilustre, care au gândit şi experimentat culoarea -- Leonardo da Vinci, Tițian, Peter-Paul Rubens, Eugène Delacroix, Paul Signac, Van Gogh, Paul Cézanne, Henri Matisse, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers, André Lhote ş.a. Aşa s-a născut cromatologia, această surprinzător de nouă ramură a cunoaşterii.

Printre artiştii-teoreticieni care au studiat culoarea locul de frunte îl ocupă pictorul-profesor Johannes Itten (1888-1967), care a elaborat *prima teorie unitară a culorii*. Sistematizându-şi observațiile şi intuițiile, el a experimentat ani de zile fenomenele culorii, împreună cu elevii săi de la faimoasa şcoală de arhitectură şi artă aplicată Bauhaus, din Weimar (Germania), apoi la Universitatea din Zurich (Elveția). Rezultatele acestor ani de studiu au fost publicate, în anul 1961, într-un tratat monumental: *Kunst der Farbe – Subjektives Erleben und*

* André Lhote, *Tratate despre peisaj şi figură*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1969, p. 64

*objektives Erkennen als Wege zur Kunst** (Arta culorii - trăirea subiectivă şi cunoaşterea obiectivă ca drum către artă). Prin originalitatea, acuitatea observaţiilor şi pertinenţa ideilor sale Itten şi-a dominat epoca**.

Datorită perenităţii lor, în capitolele care urmează vom face adesea referiri explicite la teoriile marelui teoretician elveţian. Utilitatea lor este reală şi dincolo de orice discuţie, pentru plasticianul profesionist. Fireşte că pictorul nu le va folosi la modul nemijlocit în atelierul său, nu va lucra cu teoriile sub ochi, ele însă îl vor ajuta să se orienteze în lumea complexă a culorilor, să le înţeleagă mecanismele fizice şi psihice, adică să-şi ordoneze munca.

În încheierea acestui prim capitol, să remarcăm faptul, greu de explicat, că la unele din marile personalităţi învestite cu geniu învăţătura vine spontan, ca un dar înnăscut, părând că - pentru al parafraza pe Picasso - ei nu caută, ci găsesc; aceşti oameni aleşi creează capodopere în mod firesc, pictând liber, parcă sub un dicteu, – ei intuiesc dintru început sensul operei, simt culoarea şi compoziţia, au înnăscute simţul formei, al anatomiei şi perspectivei, al accentelor şi detaliilor etc. Nevoia acestora de învăţătură pare, la unii, minimă. Ei creează şi impun legi noi. În schimb, marea armată a pictorilor trebuie să înveţe şi apoi să muncească din greu la şevalet. Învăţătura pare a fi legea inexorabilă a celor mulţi. Adresându-li-se încurajator acestora din urmă, cu autoritatea sa magistrală, Johannes Itten preia în Introducerea tratatului sau un text din *Veda:* „Tot ce se poate învăţa din cărţi sau de la maeştri seamănă cu un vehicul"; fiindcă „se poate merge pe jos, fără vehicul (…), dar atunci se avansează lent şi periculos". Autorul elveţian afirmă apoi fără echivoc: „Învăţăturile şi teoriile sunt bune pentru orele de slăbiciune***. În orele

---

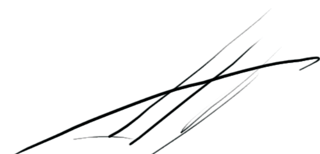
* În paginile de faţă vom utiliza amintita ediţie franceză: „Art de la couleur", Paris, 1973.

** La această oră autoritatea teoriilor lui Itten este incontestabilă, în pofida faptului că nu răspund, poate, tuturor întrebărilor posibile în lumea vastă şi inefabilă a culorii. Oricum, adepţii săi fervenţi se apropie de ele aidoma credincioşilor faţă de Cartea Sfântă.

*** Wassili Kandinsky (1866-1944), pictor-profesor la Bauhaus, împărtăşeşte aceeaşi opinie. „În artă, teoria nu premerge niciodată creaţiei… În acest domeniu, totul şi mai ales la început este o problemă de intuiţie… Chiar dacă structura generală ar putea fi obţinută şi pe cale pur teoretică, mai rămâne un plus care este veritabilul suflet al creaţiei (deci până la un punct şi esenţa ei)… afară de cazul când intuiţia insuflă pe neaşteptate acest plus de creaţie. Deoarece arta acţionează asupra sentimentului, poate acţiona numai cu ajutorul lui… Intuiţia înnăscută a artistului este tocmai *talantul* (subl.n.) din Evanghelie, care nu trebuie îngropat. Artistul care nu-şi foloseşte talentul este un sclav leneş" (*Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1994 p. 69 şi urm..).

noastre bune problemele se rezolvă prin intuiție, ca de la sine".

Iar mai presus de toate, adaugă în continuare, culoarea trebuie însă înțeleasă şi iubită: „Numai acela care iubeşte culoarea îi vede frumusețea interioară. Culoarea poate fi folosită de oricine, dar numai iubitorului plin de devotament îi dezveleşte taina ei cea mai adâncă" .



FACTORII GENERATORI AI CULORII

Deşi lumea ne apare sublim colorată, trebuie să admitem că simfonizările cromatice – oricât ne-ar contraria faptul –, nu sunt altceva decât nişte *senzaţii.* Astfel, o floare roşie este în realitate un şir de mici suprafeţe – petalele –, care absorb razele de lumină căzute asupra lor, cu excepţia celor care corespund roşului, pe care le reflectă şi pe care ochiul nostru le percepe drept petale roşii. De obicei realitatea nu ni se prezintă atât de simplu, întrucât nu toate corpurile sunt monocrome, aşadar nu toate reproduc „modelul" de mai sus, ba mai mult, în natură există puţine culori pure, astfel că suprafeţele reflectă o varietate extremă de tente intermediare, dând naştere unui nesfârşit număr de tonuri şi nuanţe.

Potrivit legilor fizicii, lumea este necolorată. Doar oamenii şi o parte din vieţuitoare (poate şi din plante) o văd colorată.

Culoarea este, prin urmare, o senzaţie şi nu un fenomen obiectiv, independent de om, ea nu are o existenţă proprie, nu este o proprietate a corpurilor, cum ar fi o pigmentaţie ori cine ştie ce altceva. Deoarece în exemplul cu floarea am enumerat trei noţiuni distincte -- *razele* de lumină, *suprafaţa* petalelor şi *ochiul* nostru, generalizând, vom conchide: *culoarea este o realitate subiectivă generată de trei factori: lumina, suprafaţa obiectului şi ochiul.*

LUMINA

Lumina, acest element esenţial în întregul domeniu al viului, pentru organismul uman este determinant în funcţionarea glandelor, în producerea hormonilor specifici şi relaţia lui cu universul; inclusiv crearea senzaţiei de culoare despre care vorbim.

Să reţinem pentru început – fără a intra în detalii străine domeniului nostru –, că în legătură cu natura luminii s-au confruntat multă vreme două concepţii, corpusculară şi ondulatorie. Autorii lor sunt Isaac Newton (1642-1727) şi Christian Huygens (1629-1695).

Isaac Newton, celebrul fizician, matematician şi astronom englez este primul cercetător ştiinţific cunoscut al spectrului solar. El concepea

lumina ca fiind compusă din minuscule particule de materie care se propagă în spaţiu în linie dreaptă, extrem de rapid.

Christian Huygens este un savant olandez, şi el fizician şi astronom. După teoria sa, expusă într-un tratat publicat în 1690, lumina se propagă asemenea valurilor (undelor) după aruncarea unei pietre într-un lac, formând cercuri concentrice din ce în ce mai mari; acestea se propagă perpendicular pe direcţia de deplasare a razei , la fel ca sunetul. Observând modul în care se mişcă de la mic la mare undele-cercuri, Huygens a creat premizele încetăţenirii unei noţiuni folosite şi astăzi – „lungimea de undă” (care corespunde distanţei dintre creasta unui val şi creasta valului vecin).

După ce în secolele 17-18 concepţiile savanţilor au oscilat între aceşti doi poli, iată că începutul secolului 19 este dominat de teoria ondulatorie, alte cercetări făcute spre sfârşitul lui aducând şi mai multă… lumină în problema luminii.

Fizicianul englez James Clark Maxwell (1831-1879), demonstrează experimental, în anul 1869, că lumina este o radiaţie electromagnetică. Lumina este astfel un câmp electromagnetic, sinonim cu energia* care ne mişcă motoarele şi ne luminează casele. Potrivit acestei concepţii o sarcină electrică iniţială vibrează, şi prin urmare câmpul electric dimprejur variază, această variaţie propagându-se spre exterior cu viteza luminii (300.000 km/sec), sub forma unor unde electromagnetice. O propagare presupune însă existenţa unui mediu natural (întrucât valurile se propagă în apă şi sunetul în aer), iar la întrebarea stânjenitoare privind natura mediului interstelar prin care vine lumina de la soare, s-a făcut presupunerea că în spaţiul respectiv ar exista o materie subtilă numită eter cosmic; existenţa acestuia ne putând fi demonstrată experimental, s-a conchis în cele din urmă că lumina se propagă fără suport, întrucât este un câmp electromagnetic -- o formă a energiei nesupusă legilor mecanicii clasice.

Teoria lui Maxwell va fi contrazisă însă de fizicianul german Max Planck (1858-1947). În anul 1900, el ajunge la concluzia că lumina nu se emite şi nu se transmite în mod continuu, demonstrând matematic faptul că orice radiaţie transportă energia în cuante de energie luminoasă, numite şi fotoni, adică în mici “pacheţele” indivizibile, lumina având un caracter granular. Aceste cuante infime având dimensiuni mult mai mici decât atomul, nu se mai pot diviza, mărimea lor depinzând de lungimea de undă a radiaţiei respective; mai precis, cuantele cresc pe măsură ce au

* Pentru comparaţie, în reţeaua electrică frecvenţa este de 50 de oscilaţii pe secundă, pe când galbenul, de pildă, are o frecvenţă de 10.000 de miliarde de ori mai mult.

lungimea de undă mai mică şi cu cât temperatura lor este mai mare (ex. cuantele radiaţiei violetului sunt de două ori mai mari decât ale radiaţiei roşului). În anul 1905, ilustrul Albert Einstein (1879-1955) atribuie şi el cuantelor caracterul de particule.

Aşadar, după dominaţia teoriei ondulatorii, la începutul secolului 20 se revine la teoria corpusculară lansată cândva de Newton -- o dată cu apariţia noilor concepte, mecanica cuantică şi teoria relativităţii.

Louis *duc* de Broglie (1892-1987) este fizicianul francez care impune dualismul corpuscul-undă. Adică „împacă" cele două teorii contrarii, într-un mod greu de înţeles pentru omul obişnuit: în anul 1924 el demonstrează că *microparticulele* se pot manifesta şi ca *unde.* Deci fotonul de lumină este în acelaşi timp particulă şi undă; unele experienţe dezvăluie un aspect, altele, altul.

Universul este un uriaş depozit de energie.

De o parte sau de alta a *luminii* (adică a *"*spectrului vizibil*"* – denumire dată luminii de Newton) se situează forme de energie radiantă cu lungimi de undă mai mari sau mai mici.

Iată un tabel care pune în evidenţă faptul că radiaţiile vizibile numite lumină constituie doar o foarte mică parte din amintitul rezervor universal. Pentru înţelegerea acestei scheme a spectrului electromagnetic sunt necesare câteva precizări:

- Se folosesc puterile lui 10, care pot exprima, prescurtat, atât numere mari, cât şi mici.

- Numerele supraunitare sunt notate cu puteri (fără semnul plus sau minus).

- Numerele subunitare au puterile notate cu semnul minus, iar puterea indică numărul de zerouri care urmează primei cifre**.** De exemplu:

10^{-6} metri = **1 micron**, adică 0,1.000.000 m, deci a milioana parte dintr-un metru.

- 1 *micron* = a mia parte dintr-un milimetru.

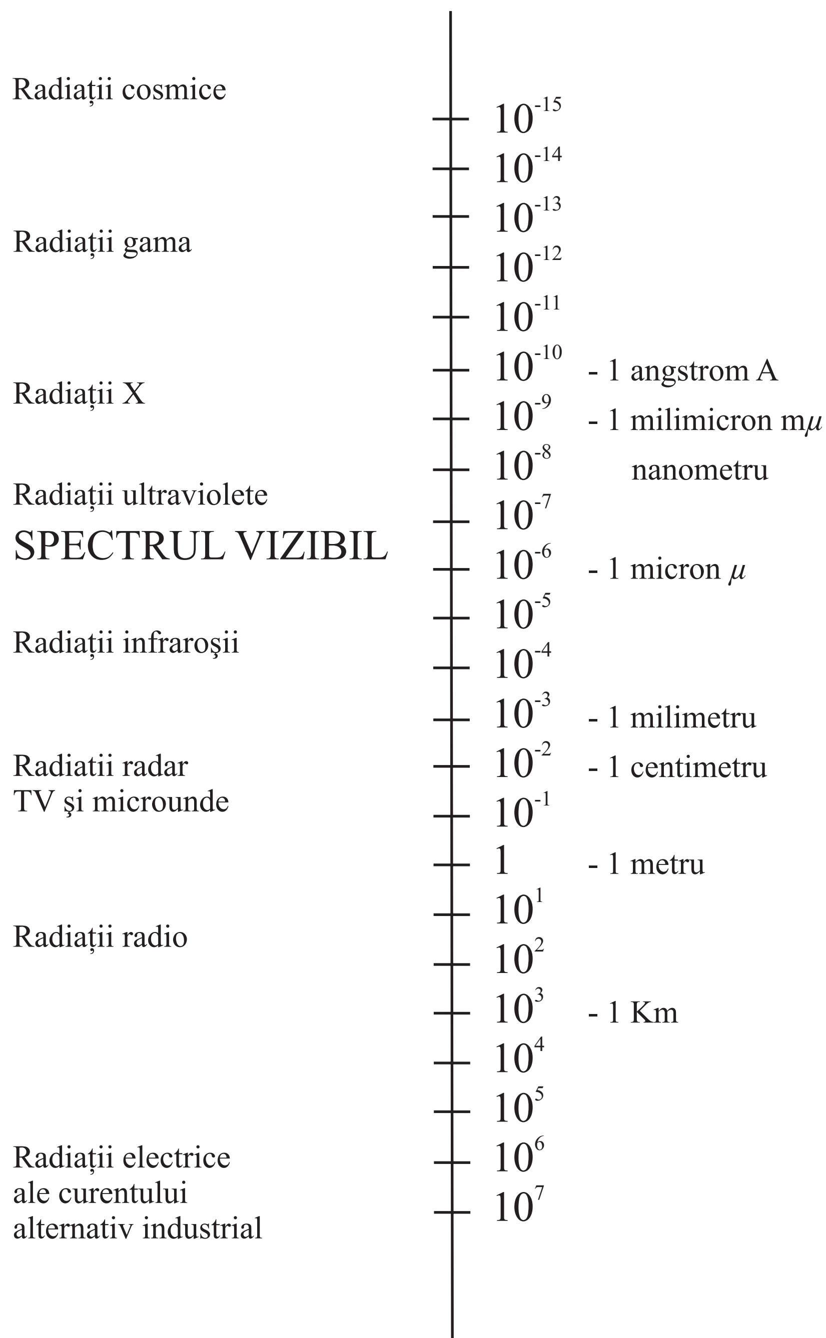
- 1 *milimicron* (sau *nanometru*) = a milioana parte din milimetru.

- $1 m\mu = 1 \text{nm} = 10^{-9}$ metri = 0,1.000.000.000 metri

- 1 *angström* = 1 A = 10^{-4} microni = 10^{-10} metri

Radiaţiile cu lungimi de undă mai mari decât ale luminii.

1. *Razele infraroşii*. Raze vecine cu spectrul vizibil, având


Radiații cosmice
Radiații gama
Radiații X
Radiații ultraviolete
SPECTRUL VIZIBIL
Radiații infraroşii
Radiatii radar
TV şi microunde
Radiații radio
Radiații electrice
ale curentului
alternativ industrial
10^{-15}
10^{-14}
10^{-13}
10^{-12}
10^{-11}
10^{-10} - 1 angstrom A
10^{-9} - 1 milimicron mμ
10^{-8} nanometru
10^{-7}
10^{-6} - 1 micron μ
10^{-5}
10^{-4}
10^{-3} - 1 milimetru
10^{-2} - 1 centimetru
10^{-1}
1 - 1 metru
10^{1}
10^{2}
10^{3} - 1 Km
10^{4}
10^{5}
10^{6}
10^{7}

lungimi de undă mai mari decât ale culorii roşii (între 1-100 microni), sunt vibrații mai rare decât ale roşului (deci au o frecvență mai mică) şi se mai numesc şi *termice* sau *calorice,* purtătoare de căldură; deşi nu le vedem, le simțim. Întrucât fiecare corp cald emite radiații calorice, ele pot fi văzute şi noaptea (în tonuri neutre, monocrome), cu ajutorul unor aparate speciale, aşa cum se folosesc în ultimii ani în armată.

2. *Radiațiile radar, de televiziune şi microundele* se măsoară în lungimi de undă exprimabile prin numere subunitare (decimetri, centimetri, milimetri). Denumirile lor indică şi domeniul de utilizare.

3. *Radiațiile radio.* Larg cunoscute, undele radio scurte măsoară câțiva zeci de metri, iar undele medii şi lungi măsoară sute de metri lungime de undă.

4. *Radiațiile electrice ale curentului alternativ industrial* ajung până la câțiva zeci de kilometri.

Radiațiile cu lungimi de undă mai mici decât ale luminii.

1. *Radiațiile ultraviolete* au lungimea lor de undă mai scurtă decât a violetului; se măsoară cu unități de măsură foarte mici, care ajung până la milionimi de centimetru.

2. *Radiațiile Roentgen* (numite altfel *raze X),* urmează imediat după ultraviolete, având lungimi de undă şi mai mici: ajung până la a miliarda parte dintr-un centimetru (şi o frecvență foarte mare).

3. *Razele gama* sunt emise de atomii unor elemente radioactive. Se utilizează, printre altele, pentru controlul sudurilor metalice, datorită faptului că fiind extrem de fine străbat cu uşurință materiile cele mai dure. Sunt prezente şi în razele cosmice.

4. *Razele cosmice* au lungimi de undă de o bilionime de milimetru. Pot fi extrem de nocive pentru biosferă.

Rezumând principalele noțiuni legate de lumină, vom reține:

- Spus la modul cel mai simplu, lumina este acea parte din energia radiantă care poate fi văzută.

- Lumina este o emisie de energie sub formă de *corpusculi* – numiți fotoni – şi de *unde* electromagnetice. Se acceptă deci paradoxul că lumina este în acelaşi timp ondulatorie şi corpusculară, continuă şi discontinuă.

- Proveniența luminii este atomică, salturile electronilor de pe o orbită periferică pe o orbită mai apropiată de nucleu fiind însoțite de o degajare de energie enormă, inclusiv cea pe care o percepem ca lumină.

- *Lumina* se propagă în linie dreaptă cu viteza constantă de

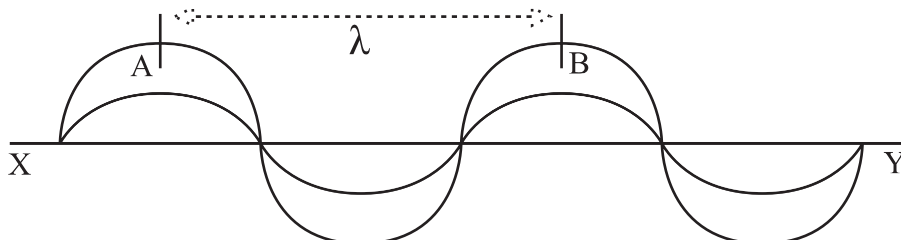
300.000 km/secundă -- după Albert Michelson cu 299.796 km/sec. (Este de reținut că energia fotonilor scade în funcție de poziția lor în spectru, ultravioletul fiind cel mai activ, roşul cel mai slab).

- Spectrul vizibil se situează între cca. **400 – 800** de milimicroni (nanometri), adică un sector cu totul modest, de cca. 400* de milimicroni corespunzând violetului şi cca. 800 milimicroni valorile roşului**.

Culorile spectrului vizibil (curcubeul) ne fiind tocmai uşor de determinat, întrucât benzile colorate sunt difuze şi inegale, este firesc să difere de la un observator la altul atât numărul culorilor, cât şi al denumirile lor. Există totuşi trei „instrumente” de control a luminii: lungimea de undă, amplitudinea şi frecvența.

Lungimea de undă

Într-o schemă simplă, lungimea de undă este distanța AB, notată de obicei cu litera grecească λ, care se măsoareă convențional în metri (m), microni (μ), milimicroni (mμ), numiți uneori nanometri (nm) şi angstromi (A). Lungimea de undă nu depinde de mediul de propagare a luminii. În cromatologie este considerată a fi una din cele trei coordonate



fizice de bază ale oricărei culori – alături de luminozitate şi saturație --, indicând chiar numele acesteia: roşu, oranj etc.

Amplitudinea este distanța deplasărilor pe verticală a curbelor față de orizontala xy.

Frecvența indică numărul de vibrații pe secundă a unei raze luminoase şi creşte o dată cu micşorarea lungimii de undă. (De exemplu: galbenul corespunde numărului de 500.000 de miliarde de vibrații pe secundă; numărul vibrațiilor roşului este mai mic, ale albastrului mai mare).

---

* Se consideră că retina este sensibilă până la lungimile de undă scurte de 350 milimicroni, şi mari de peste 1000 milimicroni (nanometrri).

**În pagina următoare se prezintă un tabel sinoptic semnificativ.

	ITTEN	HAVEL		OSTWALD	ABNEY	LISTING	ROOD	FLEURY
Roşu	800-650	700 (760-627)	800-620	615,5	620	723-647	700	750-650
oranj-roşcat							620,8	615
Oranj	640-590	597 (627-589)	620-590	569	620-592	647-585	597,2	605
galben-oranj							587,9	595
galben	580-550	581 (589-566)	590-575	579	592-578	585-575	580,8	580
verde	530-490	527 (566-495)	575-550	506	578-513	575-549	527,1	520
albastru-verzui							508,2	490
albastru cyanic (Prusia)	* -	* -	490-480 Albstru-verzui	* -	* -	* -	496	
albastru	480-460	473 (495-436)		483,5	500-464	4 92-455	473,2	470
Ultramarin	450-440	* -	480-450	478,5	464-446	455-424	438,3	
	indigo	-	indigo	Albastru-violet	-	-	-	
violet	430-390	406 (436-380)	450-390	* -	446	424-397	405-9	400-380

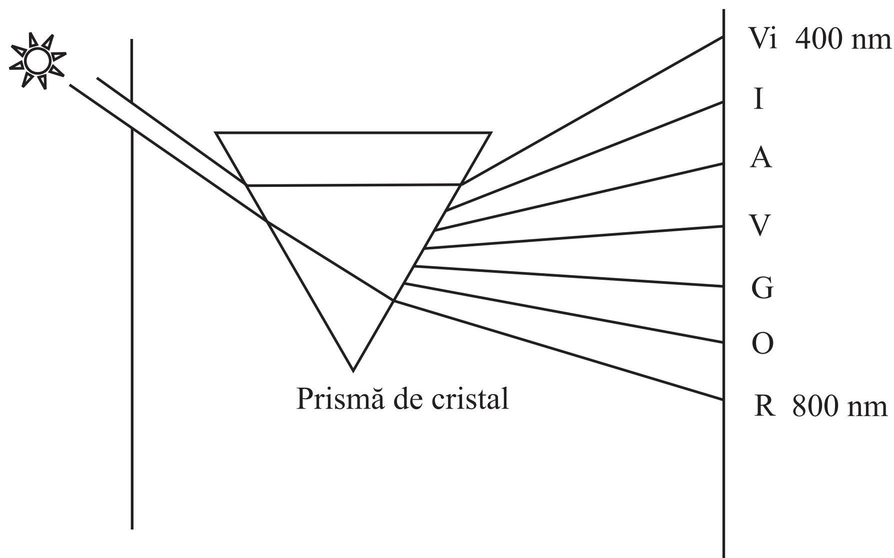
Lungimile de undă ale culorilor exprimate in milimicroni

De notat că aproximaţiile acestor scări valorice se datorează opiniilor şi tehnicilor de măsurare, diferite de la un cercetător la altul.

Descompunerea (dispersia) luminii

Lumina solară, denumită în mod eronat „albă”, a fost descompusă pentru prima oară, în epoca modernă*, de către Isaac Newton în anul 1676. (După antici, şi Leonardo înţelesese modul de producere a curcubeului, dar nu disociase lumina). Trecând o rază de lumină, incoloră şi transparentă, printr-o prismă de cristal, el a obţinut astfel culorile mirificului curcubeu**; fâşia de culori proiectată pe un ecran alb, cu luminozitatea diminuată spre capetele fâşiei, a fost denumită de Newton „spectru solar”.

Numărând la început doar cinci culori -- roşu, galben, verde, albastru, violet --, savantul englez a adăugat ulterior oranjul şi indigoul (deşi în realitate indigoul nu îşi are locul aici, întrucât nu este o culoare pură asemenea celorlalte şase culori).



Vom observa că, datorită refracţiei, direcţia de deplasare a razei se frânge de două ori, iar violetul se abate cel mai mult de la linia dreaptă; şi de asemenea, lăţimea fâşiilor de culoare este inegală, cele mai late fiind culorile limită, roşul şi violetul.

---

* Din consemnările făcute în secolul 1 d.Hs. de Pliniu şi apoi de către Seneca, înţelegem că lumina soarelui fusese deja descompusă, în epocă, prin intermediul unor cristale naturale sau prelucrate.

** “Năframă vargată, peste lume aruncată”, cum zice versul popular, şi arcuită pe cer sub unghiul de 40 de grade, cu o lăţime sub 2 grade, curcubeul este cauzat de lumina care străbate minusculele picături de apă rămase în aer după ploaie.

Recompunerea luminii

Sinteza luminii i se datorează aceluiaşi fizician englez (vezi *discul lui Newton,* realizat în anul 1692, un disc colorat în tentele spectrului solar, care, învârtit rapid, reface lumina albă).

Pe de altă parte, şi captate cu ajutorul unei lentile, cele şase culori spectrale refac lumina zisă albă. Astfel, ne asigură Itten, « dacă se împarte banda spectrală în două părți, de ex. ROG şi VAVi, şi se reunesc fiecare din aceste două grupe cu ajutorul unor lentile, se obțin două culori mixte, care, amestecate la rândul lor, dau alb ».

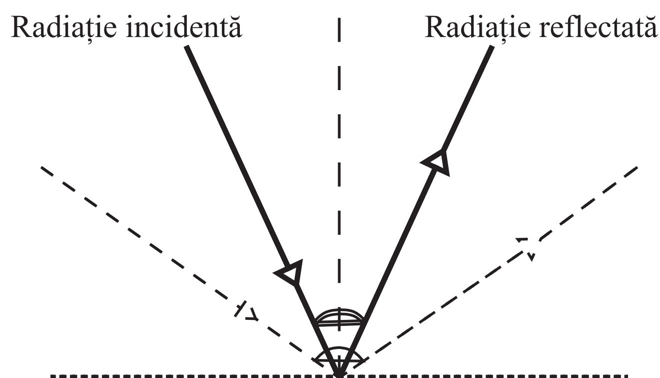
În încheierea discuției despre lumină vom conchide: culoarea luminii (aşadar benzile diferit colorate de pe ecranul alb) depinde de creşterea sau descreşterea lungimilor de undă. In realitate termenii *culoare* şi *lungime de undă* se suprapun întrucât desemnează acelaşi fenomen (iar dacă primul are rezonanță în psihologia noastră, fiind relativ incert şi greu de măsurat, al doilea este exact şi pe deplin măsurabil).

SUPRAFAȚA OBIECTULUI

Mediul ambiant ni se relevă ca şiruri nesfârşite de corpuri şi fenomene colorate mai intens sau mai slab, albe, negre, grizate neutru sau nuanțat, transparente, opace, mate lucioase etc., etc. Variațiile lor se datorează proprietății corpurilor de a reacționa diferit la lumină. În relațiile sale cu corpurile lumina suferă o serie de modificări pe care fizica le denumeşte aceste reacții ale corpurilor cu termeni ca: reflexie, refracție, absorbție, opalescență, dispersie etc. Ne vom opri asupra câtorva noțiuni mai importante.

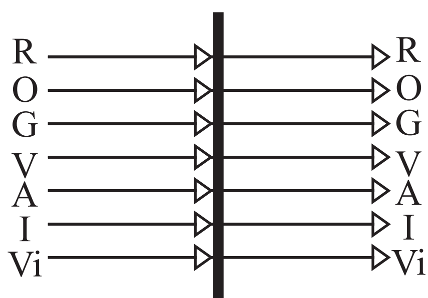
Reflexia

Reflexia este reîntoarcerea unei raze de lumină în mediul din care

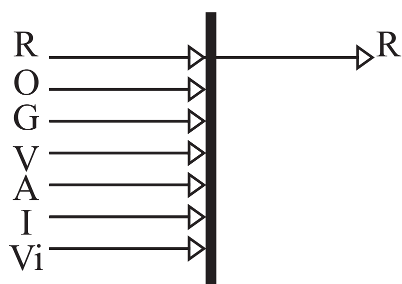


a venit, după ce a atins suprafaţa altui mediu. Orice rază de lumină care cade pe o suprafaţă creează faţă de o perpendiculară imaginară (pornită din punctul de joncţiune) un unghi de sosire egal cu cel de plecare (unghiul de incidenţă fiind egal cu unghiul de reflexie).

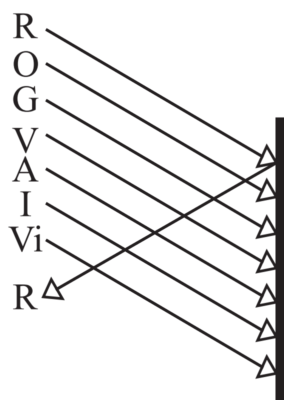
Fenomenul numit reflexie poate fi înţeles cu ajutorul câtorva scheme*:



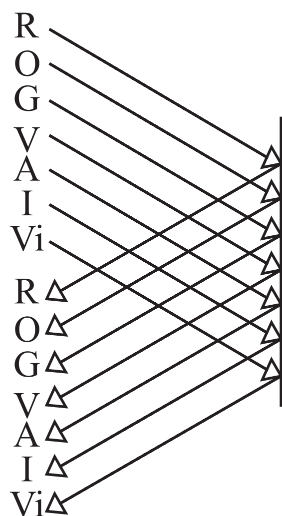
Corp transparent si incolor
(reflexie şi absorbţie nule)



Corp transparent colorat în roşu
(reflexie nulă, absorbţie selectivă)



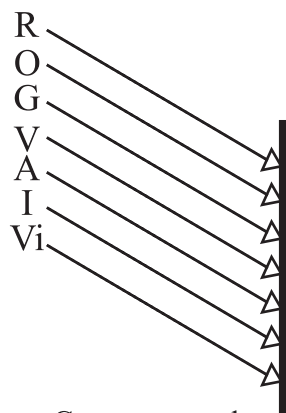
Corp opac, colorat în roşu
(reflexie şi absorbţie selective)



Corp opac, colorat în alb
(reflexie totală, absorbţie nulă)

---

* După C. şi M. Radinschi, *Desen artistic în industria uşoară*, Editura didactică şi enciclopedică, Bucureşti 1975, p. 41.



Corp opac, colorat în negru
(reflexie nulă,i absorbţie totală)

În aceeaşi ordine de idei, griurile neutre sunt rezultatul unei reflexii parţiale şi omogene ale tuturor radiaţiilor, iar cele colorate rezultă din reflexia parţială şi neomogenă a radiaţiilor. Practic, trăim într-o lume de stări intermediare, albul şi negrul perfect fiind "realităţi" teoretice.

Refracţia

Refracţia este modificarea direcţiei de propagare a unei raze de lumină o dată cu traversarea succesivă a două medii transparente, de naturi diferite.

Refracţia se produce la fiecare trecere a razei dintr-un mediu cu o anumită densitate (aşadar cu un anume indice de refracţie), într-un mediu cu altă densitate (deci cu alt indice de refracţie). Exemplu: o linguriţă într-un pahar de ceai ne apare frântă.

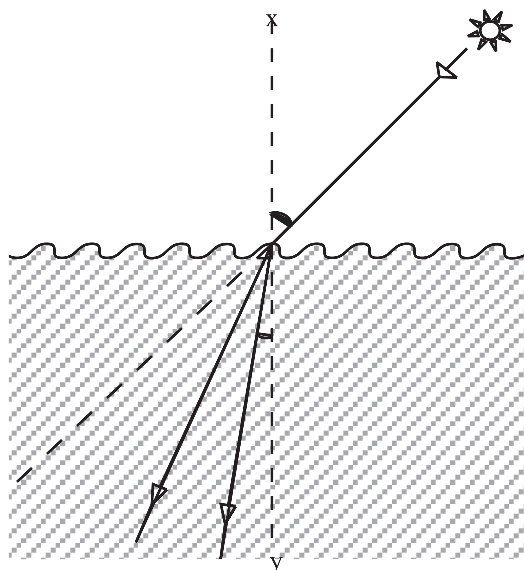
Schema refracţiei:

Frângerea razei* care parvine din mediul aerian se judecă faţă de verticala imaginară xy.

Să observăm că frângerea razei este cu atât mai mare cu cât densitatea mediilor străbătute creşte: în cazul unui pahar cu apă frângerea linguriţei pare mai slabă decât în cazul unui pahar cu ceai,

---

* După o informaţie surprinzătoare venită din spre fizicieni, atunci când vedem soarele situat la linia orizontului, datorită refracţiei el este deja coborât dincolo de orizont; percepţia se datorează trecerii razelor solare prin straturile atmosferice mai dense, unde au loc o serie de refracţii succesive. La răsăritul soarelui se produce acelaşi fenomen, probabil cu ceva mai redus, întrucât emisia de praf în timpul nopţii este mai mică. Din cauza aceluiaşi fenomen de refracţie, discul solar ne apare puţin turtit. (Şi, o iluzie optică face să ne apară ceva mai mare, asemenea lunii aflată în preajma liniei orizontului).



ceaiul fiind un mediu mai dens etc.

Mărimea deviaţiei variază şi în funcţie de lungimea de undă a razei: vezi spectrul cromatic produs de trecerea luminii prin prisma de cristal; în respectivul caz raza suferă două frângeri, la intrarea şi la ieşirea din prismă, devierea faţă de direcţia iniţială crescând de fiecare dată.

Aplicând toate acestea la problemele practice ale picturii, observăm că cu cât pigmentul şi liantul au indici de refracţie mai apropiaţi, cu atât stratul de culoare ne apare mai transparent (situaţie în care refracţia se poate apropie de zero, ca în cazul verniurilor limpezi); şi invers, cu cât indicii de refracţie sunt mai diferiţi, cu atât stratul va apărea mai opac (cum este cazul pământurilor frecate cu ulei sau al pastelurilor clasice).

Exemple:

- Garanţă-praf + liant = pastă roşie, aproape transparentă (cu indici apropiaţi).
- Ocru-praf + liant = pastă galbenă, opacă (indici distanţaţi).
- Răşină-praf + solvent = un lichid transparent şi incolor, adică verniul (indici foarte apropiaţi).
- Emulsiile (ulei + apă + clei) şi ceaţa (aer + apă) par semiopace fiindcă au indicii de refracţie relativ distanţaţi.

Opalescența

Opalescența este un efect specific produs de lumina care traversează mediile translucide (tulburi, adică nici complet transparente și nici total opace). Aceste medii descompun parțial lumina: reflectă culorile reci ale spectrului și se lasă străbătute de culorile lui calde.

Fenomenul poate fi ușor înțeles din *exemplul dat de Leonardo da Vinci*: fumul unui foc de lemne pare albăstrui dacă se profilează pe un fond închis, și brun dacă se profilează pe un fundal luminos. Explicația fenomenului este următoarea: mediile pot fi gazoase (ex. aerul), lichide (ex. emulsiile, laptele) sau solide (opalul, sideful), iar particulele aflate în suspensie pot fi praful, ceața, pigmenții sau diverse impurități. Lumina având însușirea de a traversa ușor mediile perfect transparente, va traversa greu sau va fi respinsă de mediile tulburi. În cazul fumului lui Leonardo, lumina diurnă s-a descompus parțial și, în primul caz culorile reci ale spectrului au fost reflectate de fum, iar în celălalt caz culorile lui calde au traversat fumul.

Mai este de adăugat un alt specific al opalescenței: cu cât mediile sunt alcătuite din particule mai fine, cu atât opalescența este mai accentuată. În plus, lumina străbate ușor tonurile calde ale mediului (care îi deviază mai greu razele) și este respinsă de tonurile reci, albastre sau violacee ale mediului.

Fenomenul natural numit opalescență este foarte răspândit și, fiind un fenomen obiectiv, poate fi fotografiat.

Câteva exemple:

-Albastrul cerului – care se datorează faptului că aerul, un mediu opalescent, este suprapus peste negrul interplanetar.

-Albastrul munților îndepărtați este cauzat de aerul opalescent care se suprapune peste tonurile întunecate ale munților.

-Tonurile calde, uneori arzătoare, ale înserărilor sunt cauzate de lumina puternică a soarelui aflat la orizont, care traversează diversele particule aflate în suspensie în aer.

-Concludent este și exemplul frunzișului aceluiași copac, care poate părea cald, atunci când lumina vine din spatele frunzelor, sau rece, dacă lumina cade peste frunze din față sau de sus.

-Cețurile, brumele și norii sunt alte exemple de opalescență -- în care mici particule de apă suspendate în aer se suprapun peste fonduri întunecate.

-La fel emulsiile, compuse din apă, clei și ulei; la fel și paharul cu lapte (apă și particule mai dense), care dacă e privit în contre-jour apare oranjiu, iar pe un fond întunecat, albăstrui.

-Fumul unei țigări reproduce în mic fumul lui Leonardo.

-Rememorăm şi acele verniuri finale ale tablourilor care, dacă conțin particule de apă sau praf şi sunt aplicate peste fonduri întunecate, ne apar înălbăstrite ori albite; în caz contrar, dacă aceleaşi verniuri sunt suprapuse peste fonduri luminoase, capătă tonuri de brun cald. Velaturile sunt reci.

OCHIUL UMAN

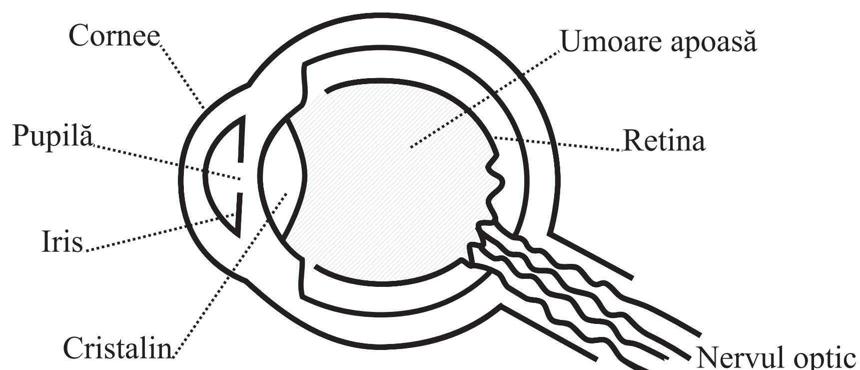
Ochiul, ca organ de percepție vizuală este specific întregului regn animal.

Germeni ai organului vederii există chiar la anumite organisme primitive, cum sunt protozoarele flagelate verzi (*euglena viridis*), viețuitoare ale apelor dulci, al căror flagel este colorat la capăt de un grăunte roşu, în realitate o purpură retiniană similară cu cea aflată în retina speciilor superioare; este un rudiment de ochi. Viermii inelați posedă celule sensibile la lumină, iar la moluşte, celulele sensibile la lumină sunt deja conectate la un centru nervos.

La organismele mai evoluate celulele respective încep deja să se specializeze în perceperea formelor şi culorilor. Astfel, ochii păsărilor şi mamiferelor par să se apropie de cei ai oamenilor în privința conformației, dar se crede că diferă funcțional – nu se pot regla instantaneu pentru distanțe variabile.

La embrionul uman celulele vizuale încep să apară după primele 18 zile de la concepere, iar după primele trei luni ochii fătului sunt aproape complet formați; după naştere, marea aventură a culorii începe la numai câteva săptămâni.

Ochiul uman este de o funcționalitate miraculoasă: se reglează instantaneu în funcție de distanța, forma, culoarea, intensitatea luminoasă a obiectului, calitatea eclerajului etc. (astfel, distinge diverse



forme la lumina stelelor sau poate contempla peisaje înzăpezite aflate în plin soare).

Ochiul uman seamănă oarecum cu un aparat fotografic (de tip clasic): imaginile lumii reale parcurg câteva medii oculare care funcționează ca un sistem de lentile (corneea, irisul, cristalinul, umoarea apoasă), apoi se proiectează răsturnate şi micşorate pe ecranul din fundal (retina). Asemănarea ochiului cu respectivul aparatul foto -- care operează cu o imagine statică, comparativ cu ochiul aflat în permanență mişcare --, este însă parțială, chiar în cazul instrumentelor performante de azi. De pildă, aparatul nu sesizează înălbăstrirea depărtărilor (respectiv perspectiva cromatică), nici *vaghezza* lor (adică estomparea conturelor obiectelor odată cu îndepărtarea (despre care vorbea deja Piero della Francesca, în secolul 15), nici contrastul simultan sau succesiv etc.; el nu înregistrează nici reducerea saturației roşului în lumina crepusculară şi nu face nici sinteze vizuale, rămânând deocamdată o simplă unealtă.

Explicații:

- Anvelopa albă a ochiului, numită sclerotică, are în fața ei o structură transparentă, corneea; aceasta, împreună cu umoarea apoasă sunt medii transparente care reflectă sau refractă razele luminoase.
- Irisul, aflat în spatele corneei – un ecran rotund şi opac, pe care substanța numită melanină îl colorează în albăstrui, verzui, brun sau negru -- reglează diametrul pupilei.
- Pupila obturează parțial cristalinul, fiind o membrană fină care se dilată sau se contractă instantaneu (cu ajutorul unor muşchi) în raport cu intensitatea luminii, asemenea diafragmei aparatului foto.
- Cristalinul este o veritabilă lentilă, transparentă şi fixă ca aşezare, înzestrată cu o convexitate variabilă în funcție de distanța, culoarea şi alte caractere ale obiectului privit.
- Retina conține centri nervoşi sensibili la lumină, fiind o prelungire a nervilor optici. În centrul ei se află *fovea* („pata galbenă"), înzestrată cu cca. 80 de mii de conuri, având cea mai acută sensibilitate vizuală. Raza de lumină intră în iris, trece prin pupilă, cristalin şi umoarea apoasă, apoi impresionează retina; de aici nervii optici captează informațiile şi le transmit creierului, care le analizează şi sintetizează.

Informațiile luminoase sunt prelucrate în două etape: o dată la nivelul retinei, unde printr-o serie de procese fizico-chimice energia luminoasă este metamorfozată în influxuri nervoase care pleacă spre creier; şi altă dată la nivelul cortexului, în diverşi centri nervoşi specializați pentru vedere, situați în zona occipitală, temporală şi

frontală, apoi în centri talamici, în celulele mezencefalului etc; aici mesajele receptate devin senzaţii vizuale.

Să zăbovim ceva mai mult asupra acestui ecran extrem de complex numit retină.

Retina este o membrană fină colorată în roz, transparentă, cu o grosime între 0,1-0,4 mm care ocupă o suprafaţă de 2,5 cm pătraţi. Acest ecran sensibil este format din zece straturi de celule, dintre care cele mai importante sunt stratul intern (epiteliul pigmentar), stratul celulelor nervoase multipolare, al celor bipolare şi al celor fotosensibile (vizuale). Celulele vizuale amintite sunt de două feluri, fiind denumite după forma lor drept *conuri* şi *bastonaşe* (teorie emisă de Max Schultze în 1866).

Conurile.

Asemănătoare unui con, ele sunt înalte de 0,05 mm şi au diametrul bazei de 0,0005 mm, fiind înzestrate cu capacitatea de regenerare. Ochiul uman posedă cam 6-7 milioane de conuri (după unii cercetători până la 5o de milioane), distribuite abundent în centrul retinei şi mai rar spre periferia acesteia. Conurile sunt stimulate numai de lumina medie şi mare (reacţionând la o intensitate luminoasă de 200 de ori mai mare decât cea necesară bastonaşelor).

Cu ajutorul lor se produce *senzaţia de culoare.*

Bastonaşele.

Având forme cilindrice, cu diametrul de 0,002 mm şi colorate în purpuriu, se regenerează aidoma conurilor. Numărul lor este mult mai mare faţă de al conurilor, adică până pe la 100-120 de milioane şi sunt distribuite invers decât conurile: mai rare în centrul retinei şi mai abundente spre periferie. Bastonaşele reacţionează chiar la lumina scăzută – crepusculară şi nocturnă.

Cu ajutorul lor se realizează *percepţia acromatică* (cu ele vedem formele necolorate care se desluşesc într-o lumină foarte scăzută), inaccesibilă conurilor.

Aceste specializări, atribuite tradiţional conurilor şi bastonaşelor, au fost amendate de unele cercetări mai noi, fiind descoperite şi alte celule vizuale, intermediare; s-a mai observat de asemenea că, în afara specializării de bază, fiecare din ele preia parţial şi sarcina celeilalte.

Datorită specializării conurilor şi bastonaşelor (pentru culoare sau formă) se conturează două „praguri de sensibilitate” optică:

1. nivelul scotopic, la care apare senzaţia de lumină (după gr. *skotos* = întuneric).

2. nivelul fotopic (după gr. *phos, photos* = lumină), la care apare

senzația de culoare.

Între cele două nivele (praguri) există așadar un interval acromatic (numit uneori fotocromatic), în care deşi zărim lucrurile, acestea ne apar lipsite de cromatism.

Pentru a înțelege mai bine fenomenul, recurgem la explicația dată de Theodore Rousseau*: „Urcați treptele unei scări ieşind dintr-o pivniță. Obiectele se desprind de umbră, formele se revelă, formele care există nu prin contur, ci prin relief. La capătul urcuşului apare obiectul colorat".

Acest interval acromatic (despre care se spune că este caracteristic tuturor ființelor vii în raport cu radiațiile luminoase) variază: este foarte mic pentru radiațiile cu lungimi de undă scurte (albastrul şi verdele, care sunt primele culori percepute de ochi într-o lumină redusă) şi este foarte mare pentru radiațiile cu lungimi de undă mari (de pildă roşul, care fie nu se percepe, fie se percepe greu în lumină scăzută).

Cauza principală a tendinței de înălbăstrire (răcire) a obiectelor în condiții de lumină crepusculară este sensibilitatea sporită a bastonaşelor față de lumina albastră – sensibilitate numită „efectul Purkinje"**, care se manifestă la iluminări scăzute sub 100 lucşi. Acest efect explică de ce într-o lumină foarte redusă un albastru este perceput cromatic, pe când un roşu nu.

Mai trebuie spus că imaginile percepute de retina unui singur ochi care se roteşte sunt cuprinse sub un unghi de 150 grade pe orizontală şi altul de 120 grade pe verticală. Începând de la centru spre periferia retinei scade densitatea celulelor vizuale, scăzând astfel calitatea imaginii percepute. Astfel, *vederea clară* are loc numai spre centrul retinei, în aşa numitul „unghi de viziune clară", care se deschide la cca. 30 de grade. Motivația fiziologică a unghiului de viziune clară rezidă în faptul că fiecare celulă situată în centrul retinei este conectată la câte o singură fibră nervoasă, în vreme ce la periferia retinei se conectează până la 200 de celule la o singură fibră. Se consideră că există în total cca. 800.000 de fibre ale nervului optic.

Cooperarea ambilor ochi lărgeşte vederea până spre 2oo de grade. Acuitatea ochilor umani este mare: putem zări, noaptea, o lumânare aprinsă aflată la zece km., iar ziua, în lumina puternică a soarelui de vară (la peste 60.000 lucşi), discernem cele mai mici detalii.

---

* Citat de Marc Havel, *Tehnica tabloului*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1980, p. 274

** Fenomenul a fost descris pentru prima oară de fiziologul ceh Johannes E. Purkinje (1787-1869).

Mecanismul intim al vederii colorate (încă insuficient lămurit) ne este explicat în linii mari de aşa numita teorie tricromatică şi de cea a culorilor opuse.

Teoria tricromatică a fost formulată şi experimentată de Thomas Young (1773-1829), apoi completată de Herman von Helmholtz (1821-1894).

Potrivit teoriei lui Young, receptorii retinieni specializați pentru culoare sunt de trei* tipuri, deosebiți prin aceea că, atunci când sunt stimulați de lumină, fiecare generează una din cele trei culori fundamentale; renunțând la opțiunea inițială pentru roşu, galben şi albastru, savantul a stabilit mai târziu că veritabilele generatoare sunt roşul vermillon, verdele gălbui şi albastrul violaceu. Senzația de alb este rezultatul excitării puternice şi egale a tuturor celor trei tipuri de receptori; excitația uniformă şi slabă a celor trei grupe produce senzația de gri, iar lipsa oricăror excitații se concretizează în senzația de negru

Senzația de roşu se produce prin excitarea puternică a conurilor specializate pentru roşu (însoțită de o mai slabă excitare a conurilor specializate pentru verde şi albastru, care se combină şi dau verde), în mod similar producându-se şi senzațiile de verde gălbui şi albastru violaceu: conurile sensibile pentru fiecare din ele fiind stimulate puternic de radiațiile corespunzătoare. În fine, senzația de galben -- culoare compusă, potrivit acestei teorii -- apare prin excitarea puternică a conurilor specializate pentru roşu şi verde gălbui (şi de o stimulare slabă a celor sensibile pentru albastru).

Explicațiile oferite de această veche teorie au rezistat eroziunii timpului, fiind confirmate de experimente specifice şi completate**. Oricum, datorită ei se poate explica mai bine cum un număr relativ mic de fibre nervoase (cca 800.000) poate transmite un număr extrem de mare de nuanțe cromatice.

Teoria culorilor opuse formulată de Ewald Hering în 1878, apare ca o completare a teoriei tricromatice. Potrivit ei, receptorii retinei cuprind trei substanțe care sub acțiunea luminii se modifică metabolic (revenindu-şi ulterior la starea inițială), fiecare din ele producând câte o pereche de senzații: roşu-verde, galben-albastru, alb-negru. Sub influența radiațiilor luminoase, modificările acestor substanțe şi

* Young, căruia i se raliase apoi şi Helmholtz, propusese inițial, în plan teoretic, roşu (2 p.), verde (4 p.), şi violet (1 p.); abia târziu, în 1964, s-au stabilit şi experimental (de către Edward F. MacNichol) culorile admise azi. Cercetări şi mai noi identifică şi un al patrulea tip de con, receptiv la variațiile de luminozitate.

** Vezi P. Cernea şi F. Constantin, *Vederea culorilor*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1977, p.168, 173-182

interacțiunile lor se transmit apoi creierului codificate ca impulsuri nervoase .

În zilele noastre cele două teorii au fost combinate, considerându-se că vederea cromatică se produce în două etape: prima etapă are loc la nivelul retinei (conform teoriei tricromatice), iar a doua etapă are loc la nivelul creierului, în centrii specializați (conform teoriei culorilor opuse)*.

Sintetizând cele parcurse, vom reține câteva date importante:

- Culoarea nu este nici lumină şi nici pigment, ci un efect psihic, o senzație.

- Senzația de culoare depinde de trei factori: lumina (prezența, natura şi intensitatea ei), ochiul individului (receptivitatea lui nativă, educația, starea psihică etc.) şi obiectul contemplat (mai precis calitatea suprafeței lui, care absoarbe sau reflectă razele de lumină etc.).

- Vederea nu este o simplă însumare a senzațiilor vizuale, ci include şi o judecată vizuală generalizatoare, ceea ce înseamnă că nu percepem niciodată un singur element, luat izolat, ci îl raportăm la ansamblul din care face parte. Această capacitate de sinteză este deocamdată inaccesibilă aparatelor.

Mergând mai departe, vom marca faptul că percepția culorilor este dependentă de câteva particularități specifice, unele cu caracter accidental, altele comune.

Particularitățile de percepție cu caracter accidental sunt în realitate grave maladii ale vederii -- altele decât maladiile ochiului. Intratabile, ele sunt ereditare care se manifestă gradual:

1. Cea mai nefericită dintre acestea este desigur incapacitatea totală de a vedea colorat (numită acromazie sau acromatopsie), boală în care sunt percepute doar griurile acromatice situate între alb şi negru.

2. O altă boală gravă este incapacitatea parțială de a vedea colorat, care se prezintă la rândul ei în două moduri:

- prin dificultatea generală de a recunoaşte culorile (se recunosc cu greu doar culorile generatoare, adică roşul, verdele şi albastrul);
- prin incapacitatea de percepere a unor anumite culori: daltoniştii sunt insensibili fie la roşu (protanopie), fie la verde (deuteranopie); cei mai mulți par a nu percepe roşul (4% bărbați şi 4 la mie femei). Insensibilitatea la albastru (tritanopie) se

---

* Astăzi există şi alte teorii (vezi şi M.Havel, *op. cit.*, p.273)

întâlneşte cel mai rar.

Particularităţile de percepţie cu caracter general.

1. Percepţia culorilor este puternic influenţată de natura luminii, de mediul străbătut de ea, de unghiul de incidenţă şi reflexie a razelor, ba chiar de locul de contemplare a culorii. Câteva cazuri care ilustrează succesiunea menţionată :

- Becurile cu incandescenţă produc o lumină gălbuie, adăugând o tentă caldă tuturor tonurilor pe care le învăluie, iar lămpile fluorescente produc o lumină rece şi obositoare, care răceşte culorile astfel luminate.
- Aerul, fumul, ceaţa, bruma, apa (ploaia, zăpada), sticla etc., modifică şi ele culorile, afectându-ne atât vizibilitatea, cât şi percepţia distanţelor: în aerul montan, curat, le subestimăm, pe când ceaţa, fumul şi praful ne determină să le supraestimăm.
- Eclerajul inadecvat din unele expoziţii face ca lumina să cadă aproape razant peste suprafaţa tablourilor, provocând privitorului reale carenţe de percepere.
- Alungirea corpurilor pictate de El Greco, craniul din „Ambasadorii" lui Hans Holbein, sfinţii mult alungiţi de pe turlele unor biserici ortodoxe etc. nu sunt deloc întâmplătoare.

2. O dată cu îmbătrânirea scade acuitatea foto-receptorilor, cristalinul se îngălbenşte, iar umoarea apoasă se opacizează şi se colorează, reducând astfel sensibilitatea pentru nuanţe, ca şi pentru tentele însăşi; ceea ce seamănă cu a privi lumea prin ochelari coloraţi, fapt care are pentru pictor repercusiuni evidente (M. Havel citează* în acest sens „înclinarea" pentru roşu la Renoir, pentru albastru la Monet şi oranj la Turner).

3. Nuanţele sunt mai bine percepute în cazul roşului şi al violetului (aflate la marginile spectrului), dar mai slab pentru culoarea galben.

4. Ochiul percepe mai bine saturaţia galbenului şi al verdelui, aflate în centrul benzii spectrale, dar mai slab a roşului şi foarte slab a violetului – adică tocmai invers decât în cazul nuanţelor. Ochiul e mai sensibil aşadar pentru culorile situate în zona centrală (G,V) a benzii spectrale şi mai puţin sensibil pentru culorile marginale (R, Vi).

5. Culorile – care sunt percepute cu puţin înaintea formei --, modifică optic forma** obiectelor şi adâncimea spaţială: albul şi culorile calde apropie şi măresc obiectele, culorile reci le depărtează şi le micşorează;

* *Op. Cit.*, p. 296

** R. Arnheim (*op. cit.*, p. 331) crede că "formele sunt un mijloc de orientare şi identificare mai sigur decât culoarea, afară de cazul când discriminarea cromatică se limitează la primarele fundamentale"

negrul le micşorează (astfel, un disc negru aplicat pe un fond alb, pare mai mic cu o cincime comparativ cu acelaşi disc, dar alb, aplicat pe un fond negru). În general, albul este un „dilatator", iar negrul un „comprimant".

6. Acelaşi obiect, dacă este colorat unitar e perceput mai întâi ca formă, iar dacă este policrom (în pete şi dungi) situaţia se inversează, percepem mai întâi culoarea – şi abia apoi forma.

7. Lumina crepusculară* produce mai multe efecte:

- Scăzându-li-se în general cromatismul, culorile apar şterse şi întunecate; scade luminozitatea şi saturaţia tuturor culorilor, ochiul rămânând totuşi mai sensibil la albastru decât la roşu; cel mai luminos rămâne verdele-gălbui (cca. 555 milimicroni).
- În lumina scăzută sub 0,01 lux culorile se răcesc, tind spre albastru: galbenul tinde spre verde, verdele spre albastru verzui, roşul se alterează; este „efectul Purkinje", care la animalele nocturne, înzestrate numai cu bastonaşe nu se produce. Cea mai vizibilă culoare pare (după un sfert de oră de contemplare într-o lumină de crepuscul) un albastru-verzui. În general, albastrul pare ceva mai evident în raport cu celelalte culori, la fel, violetul, în vreme ce roşul se întunecă şi tinde spre acromatism.

8. Fenomenul de decolorare.

- Într-o lumină medie sau mare, mai ales diurnă, culorile se văd bine, par luminoase şi saturate (şi invers, într-o lumină scăzută tablourile par mai reci).
- O lumină prea mare**, care depăşeşte un anumit nivel, inclusiv soarele prea puternic, alterează percepţia culorilor. Potrivit aşa numitului „fenomen Bezold-Brűcke", la început culorile se schimbă, dar rămân în familia cărora le aparţin, calde sau reci; dacă lumina creşte şi mai mult culorile tind spre alb; galbenul, care este culoarea cea mai luminoasă, îşi păstrează cel mai mult caracterul. În schimb o lumină extrem de mare duce la „orbirea" temporară (vezi farurile cu fază lungă, noaptea). Ochiul se adaptează automat de la o lumină la alta, dar nu instantaneu.

9. Stările sufleteşti influenţează reacţia observatorului faţă de stimulii

* Datorită acestei particularităţi de vedere apare o contradicţie curioasă: pe de o parte, pentru a fi bine perceput un tablou, intensitatea luminii eclerajului trebuie să atingă câteva sute de lucşi, iar pe de alta, după normele actuale, lumina maximă admisă în muzee pentru picturile în ulei şi tempera trebuie să nu depăşească 15o lucşi (iar pentru acuarele, stampe, manuscrise şi tapiserii limita superioară este doar de 50 lucşi).

** Vorbind despre implicaţiile luminii asupra percepţiei culorilor, este semnificativă observaţia specialiştilor, după care intensitatea luminii variază între cca. 80 lucşi la umbră şi cca. 60-100.000 luxi la soarele puternic al unei zile de vară.

vizuali: buna dispoziție este favorabilă reacțiilor de tip cromatic, în vreme ce proasta dispoziție, deprimarea, favorizează reacțiile bazate pe formă (Hermann Rorschach).

10. La modul general, „culoarea generează o trăire în esență (predominant) emoțională, pe când forma corespunde controlului (predominant) rațional” (Rudolf Arnheim) – aserțiune care pare a reconfirma, parțial, o veche idee împărtăşită de pictori*.

11. Alte cercetări (aflăm de la Charles Lapique) arată că anumite pete colorate sunt înconjurate de halouri; fenomenul este mai vizibil în cazul culorilor cu lungimi de undă mici şi puternic saturate.

Explicație: în procesul configurării imaginilor pe retină radiațiile cu lungimi de undă scurte (albastrul, violetul) sunt mai numeroase decât cele cu lungimi de undă mari (culorile calde), iar ca urmare petele albastre şi violete tind să-şi depăşească suprafețele proprii, creind halourile menționate. Câteva exemple:

- Un albastru pus lângă un negru creează un halo albăstrui inserat în negru (pe când roşul alăturat negrului apare bine delimitat).

- Violetul tinde şi el să-şi depăşească limitele (având lungimi de undă scurte).

- Albul induce în roşu un halo violaceu (albul conținând albastru), iar dungile subțiri de roşu aplicate peste un alb par violacee.

- Un caz aparte: dacă alăturăm un alb lângă un albastru petele rămân bine definite, fiindcă ambele emit halouri care se anulează reciproc.

12. Vederea colorată este afectată atât de unii agenți fizici (astfel, infraroşiile produc o maladie numită cianopsie, iar ultravioletele, xantopsie, zgomotele care depăşesc 90 decibeli diminuează percepția roşului şi scad puterea de concentrare etc.), cât şi de diverşi agenți chimici, cum sunt oxidul sau sulfura de carbon, plumbul etc., care diminuează sensibilitatea ochiului față de complementarele roşu-verde.

Sintetizând, să reținem că vederea colorată depinde de factori multipli – dincolo de profilul psihofiziologic al fiecărui ins: apare imediat după naştere, evoluează şi se diversifică o dată cu vârsta, educația, experiența, sensibilitatea, memoria, stările psihice momentane etc. Potrivit propriei lor construcții oculare, unii oameni văd mai bine formele, alții culorile, unii acordă o mai mare importanță informațiilor „reale” culese de retină, iar alții prelucrării acestora la diferite nivele ale psihicului; ca in cazul pictorilor.

* „Dacă desenul ține de spirit, iar culoarea de simțuri, atunci trebuie să desenezi mai întâi, să cultivi spiritul, pentru ca să poți dirija culoarea pe căi spirituale”, opina cândva Matisse.

În continuarea discuției despre vederea colorată, ne putem întreba, pe bună dreptate, dacă *se poate vorbi despre o evoluție a percepției vizuale* la omul modern față de strămoşul lui antic?

Întrebarea reflectă observații şi nedumeriri ale cercetătorilor domeniului. S-a remarcat, de pildă, lipsa culorilor reci din picturile rupestre, respectiv preferința pictorilor preistorici pentru tonurile calde (cu excepția unui pământ violaceu temperat). De ce? Oare pentru că pigmenții calzi le erau greu accesibili? Sau fiindcă sunt mai durabili (ipoteză ne confirmată de tehnologi, existând şi roci durabile, ca azuritul şi verdele malahit)?

Fregvența diferitor tente roşcate se justifică, poate, prin încărcătura lor simbolică, ei sugerând sângele şi viața?

Nu cumva este valabilă ipoteza după care mecanismul vederii omului preistoric a fost influențat de modificarea axei polilor, adică a gravitației terestre la o anumită dată istorică?

S-a mai remarcat că, deşi în pictura vechiului Egipt sunt folosite culorile reci (un albastru excepțional, astăzi pierdut, un verde modest preparat din malahit şi un violet de pământ, iar mai târziu, un frumos albastru de malahit, ca şi un verde acid preparat din aramă), bătrânul Homer putea confunda (?) culoarea albastră a mării cu cea a vinului roşu. Să credem că avea o vedere mai puțin dezvoltată decât noi, sau că era pur şi simplu daltonist? (Ultima ipoteză pare ceva mai plauzibilă, deoarece se ştie că poetul îşi pierduse vederea spre bătrânețe).

Pe de altă parte, celebrul dicton *nimium ne crede colori* (nu te încrede în culori), atribuit lui Vergiliu, trebuie înțeles la propriu sau la figurat? Este el un adevăr care exprimă, poate, subiectivitatea percepției cromatice -- teorie admisă azi --, sau rămâne doar o zicere moralizatoare de tipul „nu te încrede în aparențe”?

În fine, s-a mai vorbit despre lipsa din vocabularul anticilor a termenilor care denumesc variantele tonale ale aceleiaşi culori – de tipul albastru de cobalt, de Prusia, de mangan, ultramarin, azuriu, turcoaz etc. Întrucât aceste tonuri au existat totuşi din totdeauna, să fie adevărat că anumite limbi (culturi) nu posedă denumiri în stare să acopere diversitatea culorilor? Sau, sunt adevărate teoriile care susțin că, pe scara evoluției umane, omul sesiza la început doar culorile cu lungimi de undă mari?

Întrebările nu şi-au găsit încă răspunsuri acceptabile. Dacă luăm totuşi în considerare aprecierea (teoretică) a unui cercetător german din ultima parte a secolului 18, Tobias Mayer, că omul poate distinge vreo

800 de tonuri – adică foarte multe, comparativ cu epocile precedente --, şi ne raportăm la zilele noastre, constatarea nu mai pare impresionantă. Doar în ultimele trei secole s-au fabricat probabil mii de materii colorante (multe din ele părăsite), cu alte cuvinte mii de tonuri, ceea ce îi face pe unii comentatori să creadă că omul contemporan poate distinge de la zeci de mii până la două sute de mii de nuanţe; evident, cifrele sunt cu totul probabile şi anevoie de stabilit.

Dacă luăm totuşi în considerare datele de mai sus, la care se adaugă educaţia vizuală, obişnuinţa şi experienţa cotidiană a omului zilelor noastre, nu este chiar atât de greu de admis ideea lărgirii („evoluţiei”) reale a sensibilităţii vizuale.

*

Reacţii la culoare în regnul animal

Numărul vieţuitoarelor care percep culoarea nu este încă pe deplin stabilit, ştiindu-se doar că nu toate văd colorat. În principiu, vietăţile nocturne nu percep culorile (la unele din acestea, prin adaptare lentă, conurile fiind transformate în bastonaşe).

Să ne oprim la câteva specii:

- Să observăm cum gâzele sunt atrase de cromatica vie a florilor, aşadar văd colorat, culoarea fiind în cazul acesta o capcană întinsă în scopul polenizării. Aripioarele fluturilor sunt colorate -- deci percep culoarea în mod diferenţiat, iar penajul păsărilor îmbină uneori culori violente; culoarea este şi în cazul acesta o momeală folosită pentru atragerea partenerilor, deci în scopul perpetuării speciei.
- Încă nedescifrate pe deplin rămân semnalele luminos-colorate ale peştilor din adâncuri, sensibilitatea lor la lumină părând a fi cauzată de metamorfoza conurilor în bastonaşe. Ceilalţi peşti, de suprafaţă, văd sau nu culoarea în funcţie de faptul că dorm noaptea sau ziua; s-a observat că unele mici crustacee sunt atrase de culorile albastru şi alb, evitând roşul şi verdele (culori cu care navigatorii îşi protejează carenele vapoarelor faţă de tendinţa de fixare a acestor mici scoici). Delfinii se bazează pe ecolocaţie atunci când vânează în ape tulburi.
- Albinele percep în mod specific (probabil văd in ultraviolet) şi memorează culorile -- astfel că pentru a le uşura orientarea, sporindu-şi în felul acesta cantitatea de miere, apicultorii le vopsesc căsuţele în culori diferite. Şi alte insecte răspund cromatismului: culorile calde atrag muştele şi ţânţarii, cele reci le alungă.
- Despre broaşte se ştie că au o slabă percepţie colorată.
- Păsările de curte şi porumbelul sunt bogate în conuri, dar sărace în bastonaşe, astfel că văd bine mai ales culorile calde. Văd culorile şi

păsările de pradă, uliul şi vulturul. Bufnița şi păsările de noapte, nu, deşi au ochii mari, avizi de lumină.

- La reptile predomină conurile, vederea acromatică.
- Aproape toate mamiferele diurne sunt dotate – în grade diferite – pentru vederea colorată. Aşa este calul (care se linişteşte în prezența culorilor reci), vaca, oaia, dihorul, nevăstuica, hermina. Câinele are o slabă percepție a culorilor, la fel capra, vulpea, iepurele, ariciul, care posedă mai puține conuri. Se crede despre taur că e iritat de roşu; în fapt îl irită mişcarea pânzei agitate de toreador, fără să se ştie dacă taurul percepe culoarea ca atare. Leul vede în alb-negru, fiind miop. Bursucul şi hiena nu văd culorile, la fel şoarecele şi şobolanul.
- Sitarul vede sub un unghi de 360 de grade, musca la fel . Cameleonul vede (colorat?) cu fiecare ochi în mod independent, iar păsările de pradă văd cel mai bine, dintre ele detaşându-se vulturul pleşuv, cu cel mai acut simț vizual. (Percepe oare culoarea?)
- Maimuța vede ca şi omul, colorat, fiind dotată cu conuri şi bastonaşe.



CARACTERELE DE BAZĂ ALE CULORII

Se conturează trei caractere de bază (fizice) cu ajutorul cărora putem defini orice culoare: tenta (adică lungimea de undă), valoarea (luminozitatea) şi saturaţia (puritatea).

1. TENTA (LUNGIMEA DE UNDĂ)

Tenta este caracteristica esenţială şi definitorie a oricărei culori, căreia îi dă chiar numele: roşu, oranj, galben, verde etc. Cu alte cuvinte, în loc să spunem „culoare monocromatică având lungimea de undă de cca. 800 milimicroni”, spunem „roşu”. Tenta exprimă identitatea culorii.

Tentele sunt produse de anumite radiaţii luminoase măsurabile colorimetric în lungimi de undă (vezi tabelul culorilor spectrale măsurate în milimicroni), astfel că vom asocia întotdeauna tenta cu ideea de cromatism; obiectiv vorbind, „culoarea” nu este decât o anumită lungime de undă proprie radiaţiilor electromagnetice.

Dacă lungimea de undă specifică unei culori se interferează cu o lungime de undă vecină, acea culoare ne apare afectată, respectiv combinată cu culoarea vecinei, rezultând o a treia, asemănătoare primelor două: galben-verzui, galben-oranj etc.

Se crede că ochiul uman poate percepe între 16o-2oo de variaţii cromatice*, adică tonuri derivate prin amestecul culorilor cuprinse în spectrul solar; acestora li se adaugă cca.100 de nuanţe purpurii, obţinute prin amestecul roşului cu violetul – culori aflate la extremităţile benzii spectrale. În realitate, cine ştie dacă nu e vorba de mii, zeci sau sute de mii de nuanţe. Denumirile lor în limbajul curent sunt însă neaşteptat de puţine.

---

* După Rudolf Arnheim, „numărul culorilor pe care le putem recunoaşte *temeinic şi cu uşurinţă* (subl. n.) rareori e mai mare de şase, în speţă cele trei primare plus secundarele” (*Arta şi percepţia vizuală*, p. 329).

2. VALOAREA (LUMINOZITATEA)

Când spunem despre o culoare că e mai întunecată (închisă) sau mai luminoasă (deschisă) ne referim exclusiv la valoarea ei, aşadar la variaţiile ei de luminozitate (şi nu cromatice).

O suprafaţă care reflectă (aproape) în totalitate lumina primită este percepută drept albă, corpul respectiv apărând ca cel mai luminos dintr-o ambianţă dată. În schimb negrul rezultă după absorbţia (aproape) tuturor radiaţiilor primite. Un corp ne apare gri dacă absorbţia şi reflexia luminii sunt relativ egale.

Dintre culorile spectrului, galbenul este cea mai luminoasă; aşezat cam în centru, pornind în stânga şi în dreapta spre margini, vecinele lui se întunecă, culminând cu violetul, care este cea mai „grea". Însă din pricina cromatismului lor, gradul de luminozitate al culorilor este greu de perceput în lipsa unei educaţii vizuale adecvate. La modul general, valoarea unei culori poate fi cel mai bine controlată prin fotografierea ei în alb-negru.

Un tablou în care predomină raporturile de valoare (cele cromatice rămânând secundare) se consideră a fi lucrat în clarobscur.

În artă, luminozităţi maxime ale culorilor au fost realizate, altădată, cu deosebire în vitralii, ca şi în anluminurile şi tablourile pre-renascentiste, iar mai târziu, sărind peste timp, în perioada modernă şi contemporană.

Luminozitatea unei culori se poate măsura cu aparate speciale numite fotometre*.

Teoretic, luminozitatea este dată de raportul dintre intensitatea luminii emise de sursă (*luminescenţă,* în accepţia specialiştilor) şi intensitatea luminii reflectate de suprafaţa luminată (numită *factor de luminescenţă*), fiind evident faptul că percepem colorat lumina reflectată, dar o judecăm numai din p.d.v. al intensităţii ei luminoase**.

Iată luminozitatea câtorva materiale exprimată în procente :

- 1-2 % pentru catifeaua neagră (cel mai negru… negru din natură)
- 5 % pentru cerneala de tipar aplicată pe hârtie
- 8 % gresia uscată

---

* Măsurătorile fotometrice sunt curente în producerea surselor şi instalaţiilor de iluminat, în semnalizarea optică rutieră, în analiza spectro-chimică etc.

** Pe de altă parte, observăm că există şi alte sensuri ale termenului luminozitate: luminozitatea sursei este denumită în lb. franc. *luminosité* (posibil de tradus simplu, *luminozitate*) şi luminozitatea suprafeţei reflectante, în franc. *clarté* (fără un echivalent românesc convenabil). Psihologia foloseşte alţi doi termeni distincţi: luminozitatea sursei este numită *fanie,* iar a suprafeţei*, leucie.*

- 10-80 % griurile închise, medii şi deschise
- 13 % la haşurile unui creion cu mină moale de grafit
- 21 % la haşurile unui grafit tare
- 25-30 % pentru lambriurile lemnoase
- 60-80 % pentru o filă de hârtie albă (sub 50 % cititul devine obositor)
- 89 % pentru albul de zinc
- peste 90 % pentru „blanc fix" (sulfatul de bariu), care este prototipul de alb în referinţele cromatologice; fiziologii socotesc albă o suprafaţă care reflectă omogen peste 60% din radiaţiile primite

Se crede că putem distinge până la 2oo de trepte tonale situate între alb şi negru (R. Arnheim), dar unii lucrători experimentaţi ai fabricilor de negru de fum pot distinge până la 30-40 de gradaţii ale negrului.

Culorile cu aceeaşi valoare se numesc izofane (grec. *isophanos* = aceeaşi luminozitate) sau isofote (aceeaşi lumină). Opere bazate pe tente izofane (de aceeaşi valoare) sunt frecvente în decoraţia arhitecturală modernă şi contemporană, pentru a fi evitată iluzia profunzimii creată de aşa numitele „găuri" în perete. Să notăm că această decoraţie este policromă, dar are o luminozitate comună.

3. SATURAŢIA (PURITATEA)

Când vorbim despre puritatea (saturaţia) unei culori ne referim la gradul ei de intensitate cromatică (şi nu luminoasă).Vom reţine deci că saturaţia (puritatea) nu trebuie confundată cu luminozitatea unei culori.

O culoare pură, saturată la maximum, se produce prin reflexia totală a acelei culori, reflexie însoţită de o absorbţie selectivă -- cu alte cuvinte de absorbţia completă a celorlalte culori din spectrul vizibil. O întâlnim în natură la unele flori, minerale etc., sau la pigmenţii curaţi, aflaţi în stare de pulberi sau frecaţi cu diverşi lianţi. Intensificarea saturaţiei culorilor se obţine fie prin alăturări contrastante, fie cu ajutorul unor fonduri albe, negre sau gri; când juxtapunem culori saturate apare necesitatea alternării lor (cel puţin) termice, pentru a evita monotonia.

O culoare pură îşi micşorează saturaţia (puritatea) dacă o amestecăm fie cu alb, gri sau negru în diferite proporţii, fie cu complementara ei; spunem despre ea că „o rupem", adică o grizăm, o facem mai puţin vie.

Albul introdus într-o culoare pură îi afectează saturaţia şi valoarea (deci o decolorează şi o luminează), dar o şi răceşte. Negrul şi griul introduse într-o culoare pură îi afectează saturaţia şi valoarea (adică o decolorează şi o întunecă), fără a o răci. Aşadar, dacă afectăm puritatea

unei culori îi modificăm implicit şi valoarea, adică luminozitatea.

Se afirmă uneori că ochiul normal poate sesiza până la 17.000 (sau chiar mai mult) de tonuri obținute prin modificarea gradelor de saturație cu ajutorul albului, negrului, griului şi al complementarelor etc. – ceea ce este desigur o exagerare*.

Este interesant de examinat un tabel care prezintă raportul dintre puritatea şi luminozitatea unor culori (*Encyclopedia Universalis*, France, 1968, vol. XII):

	milimicroni	puritate	luminozitate
Vermillon	608	60	22
realgar (roşu-oranj)	593	67	32
oranj de cadmiu	587	90	42
galben de zinc	576	83	83
siena arsă	598	43	8
verde malahit	515	15	42
verde smaragd	512	40	39
ultramarin	468	31	17
albastru cobalt	475	33	17
violet de mangan (purpuriu)	554	10	27

Vom nota în încheiere că artişti din toate timpurile cultivă în operele lor culorile saturate la maximum. Ne vom aminti astfel de vitraliile şi anluminurile medievale, de arta orientală, de o parte din lucrările impresioniste, de fovism, ca şi de multe alte orientări stilistice moderne şi contemporane. Alți pictori, printre care se numără Paul Cézanne, agreează prospețimea ponderată a saturațiilor medii.

Unii cercetători încearcă să adauge acestor trei caracteristici de bază ale culorii** şi altele, cum ar fi: temperatura culorii, adică senzația de cald-rece (ipoteză interesantă) sau greutatea (densitatea), albul părând mai uşor decât negrul, astfel că - empiric vorbind - un colet negru va părea mai greu decât unul alb.

---

* *Tehnologia cercetării aplicative de produs*, Ed. Tehnică, Bucureşti 1981, p. 180

** Poate nu ar fi lipsit de interes să ne întrebăm dacă am putea descrie unui interlocutor o culoare fără a o numi ca atare. La capătul discuției despre cele trei caractere fizice ale oricărei culori, iată-ne în stare să-i sugerăm cuiva culoarea vermillon, de pildă, transmițându-i lungimea de undă, măsurată în milimicroni, apoi coeficienții de luminozitate şi saturație. (Fireşte, explorarea senzațiilor cromatice se face de către specialişti cu ajutorul unor aparaturi specifice colorimetrul, anomaloscopul etc).

Capitolul 4

IMPRESIVITATEA CULORILOR

Vorbind despre culoare, suntem obligaţi prin natura lucrurilor să o gândim ca un stimul activ faţă de receptorul complex care este omul, să o imaginăm ca făcând parte dintr-o ecuaţie în care cei doi termeni – culoare şi om – se află în relaţii multiple. Să stăruim puţin asupra celui de al doilea termen, omul – acest depozitar bogat al unui fond perceptiv şi aperceptiv căruia culorile i se adresează fără încetare, cotidian, în multe feluri – confortabil sau disconfortabil.

Păşind pe prima treaptă a percepţiei culorilor, adică la „dimensiunea” lor fizică, este firesc să ne întrebăm cum percepe omul culoarea la modul strict senzorial? Care sunt reacţiile lui la culoare dincolo de forma obiectului? Şi ce deosebiri există între o sensibilitate necultivată şi una cultivată? Cea de a doua treaptă, „dimensiunea” psihică a senzaţiei colorate, pune cam aceleaşi întrebări şi, în mod firesc, cele două trepte se intercondiţionează. În lipsa participării fiinţei noastre interioare, o senzaţie, fie ea chiar şocantă, rămâne superficială, nu durează, nu se adânceşte, nu o „trăim” cu adevărat, nu devine a noastră. Oamènii dè ştiinţă ne asigură că există numeroase conexiuni între sistemul nervos central şi aparatul vizual, iar ca urmare se dezvoltă serii întregi de reacţii biologice.

Efectele culorilor au fost cunoscute şi valorificate cu mult înaintea testărilor contemporane şi adevărul este că ceea ce este numit azi *impresivitatea* culorilor* (respectiv cantitatea şi calitatea informaţiilor aduse omului prin culoare) poate fi cu greu cuantificată.

Forţând lucrurile în scop didactic, vom disocia totuşi efectele culorii asupra omului în *senzoriale* şi *psihice* (respectiv *fiziologice* şi *emoţionale),* fiecare din ele variind după dotarea nativă şi educaţia subiectului.

---

* Psihologia vorbèştè dèsprè *funcţia impresivă* a culorii, adică dè „ansamblul èfèctèlor dè ordin psihofiziologic şi comportamèntul carè ia naştèrè la nivèlul individului, în cadrul rèlaţièi pèrcèptivè” cu culoarèa; èa „èxprimă dèpèndènţa dinamicii subièctivè intèrnè dè dinamica obièctivă èxtèrnă sau, mai concrèt, dèpèndènţa omului dè culoarè” (Mihai Golu şi Emil Dicu, *Culoare şi comportament*, p.43)

EFECTELE SENZORIALE ALE CULORILOR

Să remarcăm pentru început o serie de reacții umane semnificative, manifestate cu sau fără conştientizare:

- Mai toți oamenii au câte o culoare preferată, în prezența ei simțindu-se confortabil; respectivele preferințe diferă de la om la om, în funcție de temperament, habitudini sau chiar diverse cauze pasagere.
- Cromatica pereților ne influențează starea de spirit; la fel culoarea mobilierului.
- De asemenea cromatica tablourilor, a afişelor şi a altor oferte cromatice cotidiene.
- Preferăm anumite culori vestimentare; ele diferă după gustul propriu, dar şi după stările noastre psihice, variabile de la o zi la alta, ba chiar de la o oră la alta.
- Vara, la mare, dacă ne scăldăm într-o apă albastră ne simțim altfel decât într-una gri, chiar dacă temperatura apei este asemănătoare.
- Culorile naturii, specifice fiecărui anotimp ne induc stări de spirit variate; de pildă culorile verii ne predispun la stări expansive şi la destindere, iar ale iernii la stări meditative, de introspecție şi aplecare către studiu.

În toate aceste situații reacționăm atât senzorial, cât şi psihic, existând în culori energii considerabile, încă prea puțin cercetate, care acționează tacit asupra echilibrului nostru psihofiziologic. Informațiile cromatice reale sunt prelucrate de psihicul nostru pe baza acumulărilor anterioare, preluate şi depozitate în memorie.

Efectele senzoriale comune

La acest nivel putem spune despre culori că sunt mai mult sau mai puțin tonice. Charles Feré a demonstrat efectele culorilor încă la 1900, în sensul accelerării circulației sanguine şi a sporului de forță musculară; în ordine descrescătoare, culorile active sunt : roşu, oranj, galben, verde, albastru. O scală a tonicității culorilor (după Collatet)* arată astfel:
roşul = 700, galbenul = 600, oranjul = 500, verdele = 400, albastrul = 400, albul = 300, griul = 200, albastrul închis = 100 , violetul = 100.

La acelaşi nivel comun, potrivit cercetărilor moderne, culorile saturate** acționează diferit, chiar surprinzător, şi dincolo de varietatea subiecților. Fiecărei culori îi corespunde o stare, un « sentiment ». În plus, unele sugerează mobilitatea, altele imobilitatea. Unele vin, altele

* Citat de P .Constantin în *Culoare, artă, ambient*, p. 159

**Dè règulă, èfèctul tonurilor cu saturația diminuată scadè comparativ cu starèa lor dè maximă puritatè, culorilè pastèlatè inducând calm şi rèlaxarè.

pleacă – în deosebi cele saturate (prin comparaţie cu tonurile surde ale cubiştilor, spre exemplu, care voiau să le menţină pe acelaşi plan). Desigur, există în reacţia omului la culoare şi o componentă bazată pe divèrsè altè asociaţii stocate în subconştient, dar efectele fiziologice (urmatè dè cèlè psihologice -- care vor fi reluate mai aplicat în paginile următoare) par a atârna cel mai greu. Astfel:

- Roşul acţionează (inclusiv la unele animale) ca excitant*, ba chiar iritant pe termen lung, este tonic, creşte pulsul şi măreşte ritmul respirator, stimulează metabolismul şi tonusul muscular (psihologic, induce omului vitalitate, impulsivitate, simpatie, dinamism) ; este asociat cu sângele, flacăra, diverse flori şi fructe.
- Oranjul este tonic, activ, accelerează pulsul şi ritmul respirator (apare ca un stimulent afectiv şi erotic); şi el este asociat cu căldura şi flacăra, dar şi cu unele fructe.
- Galbenul mărèştè pulsul şi ritmul respirator; este un incitator, inclusiv optic (ca efect psihologic induce veselia, este un stimulent psihic şi intelectual, însă răcit cu albastru, capătă ceva maladiv) ; se asociază cu lumina solară, cu unele flori şi fructe.
- Verdele calmează muscular şi nervos, scade pulsul şi ritmul respirator (psihologic, induce relaxarea, meditaţia, echilibrul şi toleranţa, uneori prospeţimea) ; se asociază spontan cu natura verde.
- Albastrul apare liniştitor în toate privinţele (stimulează introspecţia, seriozitatea, repaosul); evocă spaţiul adânc, marea şi muntele. Albastrul deschis calmează pulsul şi ritmul respirator, este asociat cu cerul transparent şi cu zborul, iar cel închis este pasiv şi inhibator, încetineşte ritmurile vitale.
- Violetul este inhibator, calmant, scade tensiunea şi ritmul respirator (induce melancolia şi tristeţea) ; purpuriul este asociat cu bogăţia şi rafinamentul, cu unele veşminte rituale.
- Albul este un calmant (psihologic – claritate, lumină) ; este asociat cu puritatea şi zăpada.
- Negrul este şi el un inhibator (iar psihic, induce tristeţea şi starea de repaos) ; este asociat cu întunericul, misterul, solemnitatea, moartea.
- Griul este şi el un inhibator, un deprimant (în pofida faptului că ni se poate impune prin caracterul lui meditativ şi puritan).

Efectele senzoriale la privitorul educat

Asupra unui ins educat vizual, culorile acţionează considerabil

---

* Potrivit cèrcètărilor mai noi, sè parè că nu faimoasa pânză roşiè îi înfuriè pè tauri la coridè, ci agitarèa èi. Ceea ce nu infirmă caractèrul gènèral èxcitant al roşului.

mai amplu, chiar la acest prim nivel senzorial.

Pentru dèzvoltarèa idèii de mai sus vom face apel la opera teoretică a unui pictor ilustru, W. Kandinsky*, precum şi la studiile celui mai important teoretician al culorii din secolul 20, Johannes Itten. Cui să ne adresăm dacă nu „fraților care văd”, adică profesioniştilor de marcă (pentru a folosi metafora lui Paul Eluard)? Pè lângă adevărul spuselor, să remarcăm faptul că exprimările lor sunt foarte sugestive, cu frècvèntè trimiteri la munca pictorului. Ar mai fi de menționat că, în vreme ce primul face comentarii preponderent intuitive, colegul său de la Bauhaus (Weimar), Itten, a èlaborat studii sistematice.

ROŞUL

Kandinsky:

- „ Roşul este culoarea flăcării”.
- „Culoare fără limite, caracteristic caldă, acționează în interior ca o culoare foarte vie, sprintenă, neliniştită”.
- „Generează o notă puternică de forță conştientă de propriul ei scop”.
- „Există în acest vuiet şi în această incandescență, mai ales interioară şi foarte puțin îndreptată spre exterior, o maturitate, să-i spunem, virilă”.
- Roşul mediu suportă „ modificări mari, devieri şi variante” calde sau reci, rămânând în tonul de bază. „Orice culoare poate fi desigur şi rece şi caldă, nicăieri însă contrastul acesta nu este atât de accentuat ca în cazul roşului. O plenitudine de posibilități interioare”.
- „Roşul rece (de pildă roşul de garanță) se lasă supus adâncirii tonului (în special prin glasiu)… Roşul rece, când e deschis, devine şi mai material, dar de o materialitate pură şi sună a bucurie juvenilă, curată, asemănătoare unei siluete proaspete, tinere, curate de fată”.
- „Roşul cald acționează agitatoric, el poate creşte până la punctul unei jene dureroase, poate şi prin asemănarea lui cu sângele curgând”.
- Roşul vermillon, adică „roşul deschis şi cald (de Saturn) are o anumită asemănare cu galbenul mijlociu (cuprinde, ca pigment, relativ mult galben) şi trezeşte senzația de forță, energie, aspirație, decizie, bucurie, triumf plenar etc.”
- Roşul vermillon „arde mai mult pentru sine însuşi…, are un caracter în primul rând material şi foarte activ (dacă este izolat)…; adâncirea lui cu negru este primejdioasă, deoarece negrul cel mort stinge incandescența sau o reduce la minimum. Rezultă de aici *brunul* opac,

---

* *Op. cit.*, cap. Limbajul formèlor şi al culorilor, pp. 55-91

dur, prea puțin dinamic, în care roşul sună ca un susur de-abia perceptibil".

- În „roşul de cinabru creşte stabilitatea senzației acute a roşului: este ca o pasiune mereu la fel de incandesentă, o forță sigură de sine, care nu poate fi uşor înfrântă".

- „Roşul cinabru (asemănător cu vermillonul) atrage şi stimulează ca şi flacăra, pe care omul o priveşte întotdeauna cu lăcomie".

- „Roşul de cinabru, pus pe un fond alb apare opac şi murdar; pe fond negru se încarcă puternic cu o forță stridentă, de-a dreptul uluitoare… Acest fel de roşu nu suportă în general nici o intervenție a recelui, pierzându-şi în asemenea ocazii sonoritatea şi sensul. Tonul devine „murdar".

Itten:

- Roşul permite numeroase modulații „de la cald la rece, de la tern la luminos, de la deschis la închis, fără a-şi pierde caracterul de roşu".

- „Din p.d.v. spiritual roşul este pasiv", iar „din p.d.v. material şi spațial roşul este întotdeauna activ".

Roşul-oranj:

- „este dens şi opac, străluceşte cald, plin de propria sa lumină"

- pe un fond O: „luminozitate sumbră şi fără forță, pare deshidratat"

- pe un fond brun-închis vibrează ca o căldură uscată

- pe un fond negru exprimă „pasiunea demoniacă şi invincibilă"

- pe un fond verde creează „efectul unui invadator insolent şi impetuos, este vulgar şi zgomotos".

- „pe un fond AV ia aspectul unui foc ațâțat"

- pe un fond R închis „decade în jăratec stins"

ORANJUL

Kandinsky:

- Oranjul prezintă „o mişcare iradiantă, de contopire cu mediul", este o culoare care vine.

- Se aseamănă „cu un om sigur de propriile forțe" şi „trezeşte o accentuată senzație de sănătate".

- „Nu are un echilibru stabil… Ba chiar apare senzația că avem de-a face cu un dansator pe sârmă… Unde începe oranjul şi se termină galbenul sau roşul?".

Itten:

- „Se situează la punctul crucial al strălucirii celei mai intense".

- „Luminozitate solară".

- „Luminat cu alb îşi pierde repede caracterul şi întunecat cu

negru se transformă în brun surd, arid şi puţin elocvent".

GALBENUL

Kandinsky:

- „Galbenul deschis, pe alb se debilitează, se dizolvă; pe negru are un efect atât de puternic încât pur şi simplu se desprinde de fond, pluteşte în aer şi sare în ochi".

- Pictorul vorbeşte apoi despre „caracterul împrăştiat al galbenului, care se răspândeşte în toate părţile…" şi care „se acutizează uşor"; fiind „o culoare tipic lumească… nu permite adânciri considerabile"; însă „un tablou pictat în galben iradiază întotdeauna căldură sufletească".

- „Galbenul strident al lămâiei, după un interval mai lung, provoacă ochiului durere; la fel ca şi urechii, sunetul înalt şi strident al unei trompete. Ochiul se nelinişteşte, nu suportă îndelung privitul şi caută să se adâncească în liniştea albastrului sau verdelui".

- Dacă răcim galbenul, acesta devine verzui şi capătă „un caracter oarecum maladiv şi suprasenzorial"; ba mai mult, „galbenul ar putea însemna reprezentarea colorată a demenţei, nu însă a melancoliei, a ipohondriei, ci a unui acces de furie, de nebunie oarbă, de turbare. Galbenul seamănă cu un bolnav năpustindu-se…".

- Galbenul citron „nelinişteşte, agresează, irită sufletul omenesc", el „pare acompaniat de o trompetă acută în care se suflă tot mai tare, sau de un sunet înalt de fanfară".

Itten:

- „Seamănă cu un alb mai dens, mai material".

- Este „cea mai luminoasă dintre toate culorile".

- „Pe un fond oranj cele două culori formează împreună o singură culoare oranj. Cele două culori au aerul de a reprezenta un soare matinal pe un câmp de grâu copt".

- „Pe un fond verde, galbenul e strălucitor, dar verdele pare să debordeze prin propria sa strălucire"; întrucât verdele rezultă dintr-un melanj de A şi G, galbenul pare să fie „în vizită la rude".

- „Pe un fond albastru-mijlociu, galbenul e strălucitor, dar produce un efect respingător (obositor). Albastrul îl suportă cu greu".

- „Cu roşu, galbenul produce un acord clar şi puternic ca un concert de trompete".

- „Pe un fond roz îşi pierde luminozitatea".

- „Pe un fond alb, galbenul are o luminozitate foarte puternică şi agresivă. Efectul este puternic, abstract şi fără compromis".

VERDELE

Kandinsky:

-„Verdele absolut (mediu) este culoarea cea mai liniştită din lume; nu tinde în nici o direcţie, nu înregistrează ecoul bucuriei, al tristeţii, al pasiunii”

- „Această continuă absenţă a mişcării este o calitate cu efect binefăcător asupra oamenilor şi sufletelor obosite, dar, după un anumit timp de odihnă, poate deveni plicticoasă”.

- „Pasivitatea este calitatea cea mai caracteristică a verdelui absolut, căreia i se mai adaugă pe deasupra şi parfumul unui soi de onctuozitate şi automulţumire”.

- „Liniştea verdelui… este o linişte pământească, mulţumită de ea însăşi (nu ca cea „solemnă şi dincolo de pământesc” a albastrului profund).

- Naşterea verdelui din galben şi albastru seamănă cu „amestecul de alb şi negru. Albul pierde consistenţa şi dă, în general, un gri foarte vecin ca valoare morală cu verdele”; dar deosebirea între gri şi verde este radicală: griul este pasiv, inactiv, pe când „galbenul şi albastrul cuprinse în verde ca nişte forţe ţinute în şah, pot redeveni active”.

- „Dacă verdele absolut este scos din echilibru, atunci urcă spre galben, înviorându-se, întinerit şi vesel… Prin dominanta de albastru, coborând spre o tonalitate adâncă, verdele capătă cu totul alt sunet; devine serios şi, ca să spunem aşa, cade pe gânduri”.

Itten:

- Fiind o culoare compusă, pe măsură ce „tinde spre A sau spre G, îşi modifică expresia”.

- „Cu o tuşă de albastru, verdele îşi dezvoltă componentele sale spirituale. Oxidul de mangan dă albastrului-verzui forţa sa cea mai eclatantă. Acest albastru este polul frigului (…). Albastrul verzui posedă o agresivitate rece şi violentă”.

- „Bogăţia modulaţiilor verdelui este imensă”.

ALBASTRUL

Kandinsky:

- „ Un tablou în albastru apare răcoros ”.

- Albastrul ” este culoarea cerului, aşa cum ni-l imaginăm când auzim sunetul cuvântului cer ”.

- Dacă e luminat, „ capătă un caracter indiferent, se distanţează cu nepăsare de om, la fel ca înaltul cer albastru deschis. Prin urmare, cu cât este mai deschis la culoare, cu atât e mai lipsit de sunet, până când ajunge la liniştea tăcerii ”.

- „Albastrul îşi desfăşoară liniştea până în adâncul sufletului omenesc. Apare o adâncire fără de sfârşit a unor stări de spirit grave ”.

- „Centrifug în raport cu privitorul şi centripet spre propriul lui centru”, albastrul „devine mai intens tocmai în tonurile mai adânci, dobândind în acelaşi timp ecouri interioare mai caracteristice: cu cât un albastru e mai adânc, cu atât i se adresează omului ca o chemare spre infinit, trezindu-i dorul de puritate şi, în final de transcendenţă ”.

- „Este însoţit de o mişcare concentrică, comparabilă cu cea a melcului care se retrage în cochilia sa”.

Itten:

- Este „ aerian şi transparent”.

- Ca efect „material şi spaţial (…) albastrul este întotdeauna pasiv”.

- „Albastrul este prietenul umbrei şi dacă îl întunecăm pare mai strălucitor”.

- „Pe un fond galben pare foarte sumbru”.

- „Dacă e luminat până la acelaşi grad cu galbenul, străluceşte cu o lumină rece. Transparenţa sa degradează galbenul spre o valoare densă şi materială”.

- „Pe un fond negru, albastrul străluceşte cu o forţă clară şi pură”.

- „ Pe un fond violet („ lilas”) albastrul e stins, gol şi fără forţă”.

- „Pe un fond brun-închis (…) albastrul vibrează puternic, pâlpâie şi transformă brunul într-o culoare vie”.

- „ Pe un fond roşu-oranj, albastrul îşi păstrează forţa întunecată şi străluceşte puternic. Aici albastrul se afirmă şi se confirmă într-un chip straniu şi ireal”.

- „ Pe un fond verde calm, albastrul capătă o tentă roşcată”.

VIOLETUL

Kandinsky:

- Violetul este „un roşu răcit atât în sens fizic, cât şi psihic. De aceea are în sine ceva maladiv, stins, (zgură de cărbune), trist”.

- Nu are un echilibru stabil, deoarece e compus din roşu şi albastru, ducându-ne cu gândul la balansul unui dansator pe frânghi -- ca şi oranjul.

- „ Are tendinţa de a se îndepărta de privitor”.

Itten:

- Luminat cu alb îşi pierde caracterul grav şi devine vesel.

- „Când se luminează (…) desfăşoară minunate culori în tonalităţi tandre”.

Kandinsky face şi o apreciere generală:

- „Ochiul este mai mult şi mai tare atras de culorile deschise şi încă şi mai mult şi mai tare de culorile cele mai deschise, mai calde" .

ALBUL, după *Kandinsky:*

- „Albul acţionează asupra sufletului nostru ca o prelungă tăcere, pentru noi absolută. Corespunde oarecum unor pauze muzicale".

- „Nu este o tăcere moartă, ci una încărcată de latenţe".

- „Albul sună ca o tăcere care, brusc, poate fi înţeleasă. Este un *neant* tineresc sau mai precis spus, un *neant dinaintea începutului, dinainte de a se fi născut".*

- „Albul a fost ales ca veşmânt-simbol al purei bucurii şi curăţenii desăvârşite".

NEGRUL, după *Kandinsky:*

- „Negrul este stingerea, grămadă de gunoi ars, nemişcare, cadavru, ceva care nu participă emoţional la nici un eveniment, care lasă ca totul să alunece peste el. Este ca tăcerea unui trup după moarte, încheierea unei vieţi".

- „Exterior vorbind, este culoarea cea mai lipsită de sonoritate, cea mai slabă, pe fondul căreia orice altă culoare, chiar şi cea mai slabă sonor răsună mai puternic şi mai precis".

- Negrul – „veşmânt de mare doliu, de adâncă întristare, simbol al morţii".

GRIUL, după *Kandinsky:*

- Dacă amestecăm albul cu negru „ rezultă griul, care psihologic vorbind, se află aproape de verde" – e liniştit şi imobil.

- Oricum ar fi produs, din amestecul complementarelor sau din alb-negru, prin amestec optic sau prin melanj mecanic, îi lipsesc mişcările excentrice şi concentrice (tendinţa spre explozie sau implozie).

- „Griul este lipsit de sunet şi imobil. Această imobilitate are însă un alt caracter decât liniştea verdelui (plasat între două culori active, şi care este produsul lor). De aceea griul exprimă imobilitatea fără speranţă".

- „Cu cât griul este mai întunecat, cu atât mai evident apare elementul dezolant şi iese în relief caracterul lui sufocant".

- „În cazul griului mai deschis, culoarea se aeriseşte, parcă începe să respire şi de aici apare semnul unei speranţe ascunse".

EFECTELE PSIHICE ALE CULORILOR

Am vorbit mai înainte despre culoare ca despre un stimul care producè senzații, impresii directe, situându-ne astfel la prima treaptă a percepției, la „dimensiunea” fizică a culorii. Reacțiile senzoriale provocate de forțele zăgăzuite în culoare declanşează însă întotdeauna şi anumite efecte psihice, cu implicații mai adânci în afectivitatea noastră. Am ajuns astfèl la „vibrația sufletească” despre care vorbea cândva Kandinsky. Este momentul în care trecem la dimensiunea psihică a culorii – aşadar la a doua treaptă a percepției, una superioară.

Trebuie spus că este oarecum hazardată disocierea reacțiilor umane în senzoriale şi psihice, dènaturând astfel corelările naturale desfăşurate în flux continuu. O vom face totuşi în interesul studiului, al precizării şi nuanțării noțiunilor legate de culoare – rămânând valabil un foarte vechi semn de întrebare : vorbim doar despre efecte psihice directe, produse prin asociere mentală, sau despre corelarea acestora ?*

Ca şi în cazul efectelor senzoriale, şi efectele psihice ale culorilor variază o dată cu nivelul privitorului: mai rudimentare pentru cel, lipsit de educație vizuală, ele sunt mai complexe pentru cineva cu o sensibilitate elevată (fie ea naturală sau cultivată). La fel ca precedentele, şi aceste efecte se produc şi sè fac simțitè prin simpla contemplare a culorii, în lipsa oricărei asocieri (prezențe) formale.

Cu o sută de ani în urmă, Eug ne Delacroix îşi nota în jurnalul său: „Oricine ştie că galbenul, oranjul şi roşul exprimă şi transmit ideea de bucurie, de abundență”. Unor astfel de constatări rezultate din observații empirice şi lucrul la paletă, le-au urmat cercetări de specialitate.

*Câteva efecte psihice relativ comune**:*

- Roşu = nelinişte, excitabilitate, agresivitate, dinamism
- Oranj = euforic, excitator
- Galben = înviorant până la obositor
- Verde = pasivitate, relaxare
- Albastru = liniştitor

---

* Întrebarèa sè punè la fèl dè binè pèntru ambèlè èfèctè, fizicè şi psihicè. După Kandinsky (*op. cit.,* p.52): ” văzul èstè lègat nu numai dè gust, ci şi dè cèlèlaltè simțuri. (…). Unèlè culori pot avèa un aspèct zgrunțuros, înțèpător, în timp cè altèlè, dimpotrivă, par lunècoasè, catifèlatè, chèmând parcă mângâièrèa (albastrul ultramarin, vèrdèlè cromoxid, lacul dè garanță). Există dè asèmènèa culori carè par « moi » (lacul dè garanță) şi altèlè carè dau întotdèauna imprèsia dè duritatè (vèrdèlè dè cobalt, oxidul albastru-verde). Expresia « culori parfumate » este de uz curent ".

** Dan Mihăilèscu, *Limbajul culorilor şi formelor*, 1980

- Violet = inhibator
- Alb = monotonie
- Negru = frică

Psihologii au stabilit că grupul culorilor calde (roşu, oranj, galben) sunt stimulatoare, excitante, antrenante, iar în exces, sufocante. În schimb culorile reci (verde, albastru, violet, inclusiv griul) dimpotrivă: sunt inhibante şi neutralizante, calmante.

Primele induc procese de adaptare, ultimele de opoziţie.

Efecte psihice mai nuanţate (proprii insului educat) -- pentru èxèmplificarèa cărora apelăm din nou la Johannes Itten.

ROŞUL

- Este culoarea drapelului revoluţiilor.
- *Roşul-oranj:*
- „Poate exprima pasiuni fierbinţi şi combative".
- „În roşul-oranj arde amorul senzual şi pasionat".
- „Exprimă ardoarea luptătoare şi demoniacă".

ORANJUL

- „Fastuos, el exprimă uşor orgoliul şi luxul exterior".

GALBENUL

- În galben citim „expresia unei gândiri care se afirmă prin inteligenţă" („Sinagoga" este pictată de Conrad Witz în veşminte galbene).
- „Când contrastează cu tonuri mai închise, galbenul are ceva strălucitor şi îmbucurător".
- „Galbenul rupt exprimă invidia, trădarea, falsitatea, îndoiala, neîncrederea şi eroarea" (în "Prinderea lui Isus" de Giotto şi în "Cina" lui Holbein, Iuda este pictat în haine de un galben tulbure ; acelaşi efect straniu şi neliniştitor îl produce galbenul grizat din "Crist despuiat de veşminte" de El Greco).
- „Pe un fond violet, galbenul posedă o forţă plină de caracter, este dur şi nemilos".

VERDELE

- „Este culoarea lumii vegetale (…), exprimă fertilitatea, satisfacţia, repaosul şi speranţa, realizează uniunea dintre ştiinţă şi credinţă".
- „Dacă verdele luminos este tulburat cu gri, degajă o impresie de lene paralizantă".
- „Dacă verdele tinde spre galben (…), reprezintă natura tânără şi primăvăratică. Este de neconceput o dimineaţă de primăvară sau de vară

fără galben verzui, fără speranța verii şi a fructelor pe care le aduce”.
ALBASTRUL

- „Albastrul are o mare forță, comparabilă cu cea a naturii din timpul iernii, când totul e ascuns, dar când totul germinează şi creşte în secret”.

- Albastrul „posedă o forță dirijată spre interior”.

- El numai „din p.d.v. spiritual (…) este activ”.

- „Albastrul ne antrenează spiritul pe undele credinței în depărtare şi în infinitul spiritului”.

- Această culoare exprimă „domnia sufletului şi a supranaturalului”.

- „Când albastrul se tulbură, cade în superstiție, frică, rătăcire şi doliu, dar indică întotdeauna ceva supranatural şi transcendent”.

- „Caracterul reținut al albastrului, umilința şi calmul, la fel cu marea lui simplicitate, sunt adesea întrebuințate în tablouri reprezentând «Bunavestire »”.

VIOLETUL

- Violetul „este culoarea inconştientului, a secretului”.

- Violetul „se arată cănd amenințător, când îmbucurător, după contraste, când oprimant, când sufocat de el însuşi”.

- „Când tuşele de violet abundă într-o compoziție, poate fi cu adevărat înfricoşător, mai ales dacă tinde spre purpuriu”. Goethe (citat de Itten) crede că « o lumină de această culoare strălucind într-un peisaj, sugerează groaza unui sfârşit de lume”.

- Violetul „este culoarea pietății ignorante. Întunecat sau tulbure, este culoarea supestiției”.

- „Se ghicesc catastrofe în spatele unui violet închis”.

- Violetul evocă „tenebre, moarte, noblețe”.

- Albastrul violaceu evocă „singurătate şi devotament”.

- Roşul violaceu sugerează “dragostea divină şi dominația spiritului”.

Încheiem succinta abordare a efectelor psihice provocate de culoare cu câteva aprecieri generale făcute de acelaşi Johannes Itten: culorile deschise sugerează „partea luminoasă a vieții”, iar cele închise evocă „partea sumbră şi negativă a forțelor naturale”.

În opinia sa este sugestivă alăturarea sugestiilor oferite de complementare: G--Vi = ştiință luminoasă – pietate obscură şi sentimentală; A--O = credință umilă – mândrie şi sentimentul superiorității; R--V = forță materială – compasiune. Autorul merge şi mai

departe, sugerând câteva stări previzibile care se pot obține prin amestecul culorilor primare: G+R dau O, deci ştiința şi puterea generează orgoliu şi superioritate; A+R dau Vi, adică credința şi dragostea generează pietate şi sentimentalitate; A+G dau V, aşadar credința şi ştiința generează compasiune. Şi Itten conchide: "Cu cât se reflectează mai mult asupra valorilor psihice şi expresive ale culorilor, cu atât ele par mai misterioase".

Georges Seurat, teoreticianul neoimpresionismului*, a comentat înaintea lui Itten toate aceste implicații psihice. « *Veselia* tonului*,* scrie el, este dominanta luminoasă ; a tentei, dominanta caldă ; a liniei, liniile care suie (deasupra orizontalei) ; *linişte*a este egalitatea sumbrului şi a clarului (n.n. a deschisului), a caldului şi a recelui pentru tentă, şi a orizontalei pentru linie; *tristețea* tonului este dominanta sumbră, a tentei e dominanta rece, îar pentru linie, direcțiile ce coboară».

*

Analiza trăsăturilor psiho-afective ale personalității umane cu ajutorul culorilor, este astăzi de uz curent în psihologie şi medicină, ca mijloc de investigare a pacientului sau pentru controlul tratamentului; în mod firesc, propensiunea exagerată spre o anume culoare şi respingerea obstinată a alteia poate sugera dezechilibre nervoase, mai normală fiind acceptarea rațională a tuturora. În acest sens se folosesc diverse teste-color precum testul Luscher, testul Rorschach etc., obținându-se rezultate interesante şi semnificative; aceste rezultate sunt corelate ulterior şi cu analiza altor caractere formale.

Fără a insista, iată câteva concluzii la care au ajuns psihologii**:

ROŞUL

- Preferința: indică dorința, impulsul spre acțiune, voința de a obține rezultate; mai indică activitate intensă, dinamism, energie, agresivitate, excitabilitate.
- Respingerea: indică oboseală, slăbiciune, teama de acțiune şi de imixtiune a mediului extern.

GALBENUL

- Preferința: denotă dorința de realizare, de fericire, expansiune.
- Respingerea: indică decepție, izolare în sine.

VERDELE

- Preferința: indică adaptabilitate şi mobilitate, dorința de a impresiona, de a obține confirmări publice.

---

* A. Lhote, *Să vorbim despre pictură*, , p. 172

** M. Golu, A.Dicu, *op. cit*., pp. 209-210

- Respingerea: indică rigiditate psihică.
ALBASTRUL
- Preferința: indică atitudine morală calmă şi paşnică, încrezătoare în relațiile cu mediul.
- Respingerea: denotă insatisfacția dorinței de linişte şi echilibru.
VIOLETUL
- Preferința: indică dorința de relații producătoare de satisfacție şi fascinație.
- Respingerea: indică teama de angajare în relații personale şi profesionale, nerealizarea atmosferei intime dorite.
BRUNUL
- Ca preferință indică dorința de confort fizic şi conservare corporală.
NEGRUL
- Preferința: indică negarea acțiunii şi vitalității, renunțarea, revolta față de o ambianță lipsită de satisfacții.
- Respingerea: denotă tendința de contact afectiv cu ambianța, integrarea în acțiuni pozitive.

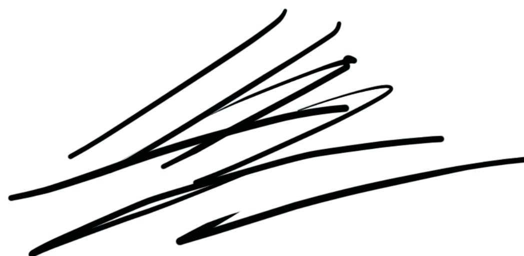
Preferințele pentru culori

Stabilind pentru început că propensiunile cromatice ale oamenilor nu trebuie confundate cu reacțiile lor de natură psihosenzorială, întrucât pe acestea din urmă omul le manifestă în mod reflex, în vreme ce primele sunt condiționate de factori conjuncturali, socio-culturali sau de altă natură, vom remarca dificultatea decelării acestor preferințe, rezultatele statistice fiind de multe ori contradictorii chiar pe intervale relativ scurte -- ceea ce ne aminteşte vechea sentință latină: *de gustibus et coloribus non disputandum.* Literatura de specialitate prezintă diverse astfel de studii. Nu ne vom opri la ele, remarcând totuşi caracterul aleatoriu al gusturilor.

Preferințele pentru culori variază după condiționări multiple şi eterogene, printre care se numără zonele geografice sau etnice, tradițiile, unele implicații istorice, apartenența la diverse grupuri sociale, culturale, religioase etc., sexul, vârsta, înclinațiile temperamentale, moda (vezi buzele roşii, roz, violacee, negre; sau părul albastru, violet, verde; sau cromatica vestimentației lansată de marile case de modă etc.), reflexele condiționate (mâncărurile albastre sunt rare şi greu de ingurgitat etc.).

Preferințele mai variază şi după factori imprevizibili cum sunt formele, textura şi dimensiunea suportului, eclerajul etc. Astfel, brunul e mai frumos pe lambriurile de lemn sau pe lână şi e chiar urât pe tencuiala vopsită cu culori de ulei; lemnul „cere" unele culori, metalul

altele, textilele altele. Cânepa şi inul „pretind” alte culori decât mătasea şi catifeaua. Unele culori sunt frumoase pe sticlă, dar nu şi pe ceramică etc.



Capitolul 4

IMPRESIVITATEA CULORILOR

Vorbind despre culoare, suntem obligaţi prin natura lucrurilor să o gândim ca un stimul activ faţă de receptorul complex care este omul, să o imaginăm ca făcând parte dintr-o ecuaţie în care cei doi termeni – culoare şi om – se află în relaţii multiple. Să stăruim puţin asupra celui de al doilea termen, omul – acest depozitar bogat al unui fond perceptiv şi aperceptiv căruia culorile i se adresează fără încetare, cotidian, în multe feluri – confortabil sau disconfortabil.

Păşind pe prima treaptă a percepţiei culorilor, adică la „dimensiunea" lor fizică, este firesc să ne întrebăm cum percepe omul culoarea la modul strict senzorial? Care sunt reacţiile lui la culoare dincolo de forma obiectului? Şi ce deosebiri există între o sensibilitate necultivată şi una cultivată? Cea de a doua treaptă, „dimensiunea" psihică a senzaţiei colorate, pune cam aceleaşi întrebări şi, în mod firesc, cele două trepte se intercondiţionează. În lipsa participării fiinţei noastre interioare, o senzaţie, fie ea chiar şocantă, rămâne superficială, nu durează, nu se adânceşte, nu o „trăim" cu adevărat, nu devine a noastră. Oamenii de ştiinţă ne asigură că există numeroase conexiuni între sistemul nervos central şi aparatul vizual, iar ca urmare se dezvoltă serii întregi de reacţii biologice.

Efectele culorilor au fost cunoscute şi valorificate cu mult înaintea testărilor contemporane şi adevărul este că ceea ce este numit azi *impresivitatea* culorilor* (respectiv cantitatea şi calitatea informaţiilor aduse omului prin culoare) poate fi cu greu cuantificată.

Forţând lucrurile în scop didactic, vom disocia totuşi efectele culorii asupra omului în *senzoriale* şi *psihice* (respectiv *fiziologice* şi *emoţionale),* fiecare din ele variind după dotarea nativă şi educaţia subiectului.

---

* Psihologia vorbeşte despre *funcţia impresivă* a culorii, adică de „ansamblul efectelor de ordin psihofiziologic şi comportamentul care ia naştere la nivelul individului, în cadrul relaţiei perceptive" cu culoarea; ea „exprimă dependenţa dinamicii subiective interne de dinamica obiectivă externă sau, mai concret, dependenţa omului de culoare" (Mihai Golu şi Emil Dicu, *Culoare şi comportament*, p.43)

EFECTELE SENZORIALE ALE CULORILOR

Să remarcăm pentru început o serie de reacţii umane semnificative, manifestate cu sau fără conştientizare:

- Mai toţi oamenii au câte o culoare preferată, în prezenţa ei simţindu-se confortabil; respectivele preferinţe diferă de la om la om, în funcţie de temperament, habitudini sau chiar diverse cauze pasagere.
- Cromatica pereţilor ne influenţează starea de spirit; la fel culoarea mobilierului.
- De asemenea cromatica tablourilor, a afişelor şi a altor oferte cromatice cotidiene.
- Preferăm anumite culori vestimentare; ele diferă după gustul propriu, dar şi după stările noastre psihice, variabile de la o zi la alta, ba chiar de la o oră la alta.
- Vara, la mare, dacă ne scăldăm într-o apă albastră ne simţim altfel decât într-una gri, chiar dacă temperatura apei este asemănătoare.
- Culorile naturii, specifice fiecărui anotimp ne induc stări de spirit variate; de pildă culorile verii ne predispun la stări expansive şi la destindere, iar ale iernii la stări meditative, de introspecţie şi aplecare către studiu.

În toate aceste situaţii reacţionăm atât senzorial, cât şi psihic, existând în culori energii considerabile, încă prea puţin cercetate, care acţionează tacit asupra echilibrului nostru psihofiziologic. Informaţiile cromatice reale sunt prelucrate de psihicul nostru pe baza acumulărilor anterioare, preluate şi depozitate în memorie.

Efectele senzoriale comune

La acest nivel putem spune despre culori că sunt mai mult sau mai puţin tonice. Charles Feré a demonstrat efectele culorilor încă la 1900, în sensul accelerării circulaţiei sanguine şi a sporului de forţă musculară; în ordine descrescătoare, culorile active sunt : roşu, oranj, galben, verde, albastru. O scală a tonicităţii culorilor (după Collatet)* arată astfel:
roşul = 700, galbenul = 600, oranjul = 500, verdele = 400, albastrul = 400, albul = 300, griul = 200, albastrul închis = 100 , violetul = 100.

La acelaşi nivel comun, potrivit cercetărilor moderne, culorile saturate** acţionează diferit, chiar surprinzător, şi dincolo de varietatea subiecţilor. Fiecărei culori îi corespunde o stare, un « sentiment ». În plus, unele sugerează mobilitatea, altele imobilitatea. Unele vin, altele

* Citat de P .Constantin în *Culoare, artă, ambient*, p. 159

**De regulă, efectul tonurilor cu saturaţia diminuată scade comparativ cu starea lor de maximă puritate, culorile pastelate inducând calm şi relaxare.

pleacă – în deosebi cele saturate (prin comparație cu tonurile surde ale cubiştilor, spre exemplu, care voiau să le mențină pe acelaşi plan). Desigur, există în reacția omului la culoare şi o componentă bazată pe diverse alte asociații stocate în subconştient, dar efectele fiziologice (urmate de cele psihologice -- care vor fi reluate mai aplicat în paginile următoare) par a atârna cel mai greu. Astfel:

- Roşul acționează (inclusiv la unele animale) ca excitant*, ba chiar iritant pe termen lung, este tonic, creşte pulsul şi măreşte ritmul respirator, stimulează metabolismul şi tonusul muscular (psihologic, induce omului vitalitate, impulsivitate, simpatie, dinamism) ; este asociat cu sângele, flacăra, diverse flori şi fructe.
- Oranjul este tonic, activ, accelerează pulsul şi ritmul respirator (apare ca un stimulent afectiv şi erotic); şi el este asociat cu căldura şi flacăra, dar şi cu unele fructe.
- Galbenul măreşte pulsul şi ritmul respirator; este un incitator, inclusiv optic (ca efect psihologic induce veselia, este un stimulent psihic şi intelectual, însă răcit cu albastru, capătă ceva maladiv) ; se asociază cu lumina solară, cu unele flori şi fructe.
- Verdele calmează muscular şi nervos, scade pulsul şi ritmul respirator (psihologic, induce relaxarea, meditația, echilibrul şi toleranța, uneori prospețimea) ; se asociază spontan cu natura verde.
- Albastrul apare liniştitor în toate privințele (stimulează introspecția, seriozitatea, repaosul); evocă spațiul adânc, marea şi muntele. Albastrul deschis calmează pulsul şi ritmul respirator, este asociat cu cerul transparent şi cu zborul, iar cel închis este pasiv şi inhibator, încetineşte ritmurile vitale.
- Violetul este inhibator, calmant, scade tensiunea şi ritmul respirator (induce melancolia şi tristețea) ; purpuriul este asociat cu bogăția şi rafinamentul, cu unele veşminte rituale.
- Albul este un calmant (psihologic – claritate, lumină) ; este asociat cu puritatea şi zăpada.
- Negrul este şi el un inhibator (iar psihic, induce tristețea şi starea de repaos) ; este asociat cu întunericul, misterul, solemnitatea, moartea.
- Griul este şi el un inhibator, un deprimant (în pofida faptului că ni se poate impune prin caracterul lui meditativ şi puritan).

Efectele senzoriale la privitorul educat

Asupra unui ins educat vizual, culorile acționează considerabil

---

* Potrivit cercetărilor mai noi, se pare că nu faimoasa pânză roşie îi înfurie pe tauri la coride, ci agitarea ei. Ceea ce nu infirmă caracterul general excitant al roşului.

mai amplu, chiar la acest prim nivel senzorial.

Pentru dezvoltarea ideii de mai sus vom face apel la opera teoretică a unui pictor ilustru, W. Kandinsky*, precum şi la studiile celui mai important teoretician al culorii din secolul 20, Johannes Itten. Cui să ne adresăm dacă nu „fraţilor care văd”, adică profesioniştilor de marcă (pentru a folosi metafora lui Paul Eluard)? Pe lângă adevărul spuselor, să remarcăm faptul că exprimările lor sunt foarte sugestive, cu frecvente trimiteri la munca pictorului. Ar mai fi de menţionat că, în vreme ce primul face comentarii preponderent intuitive, colegul său de la Bauhaus (Weimar), Itten, a elaborat studii sistematice.

ROŞUL

Kandinsky:

- „ Roşul este culoarea flăcării”.

- „Culoare fără limite, caracteristic caldă, acţionează în interior ca o culoare foarte vie, sprintenă, neliniştită”.

- „Generează o notă puternică de forţă conştientă de propriul ei scop”.

- „Există în acest vuiet şi în această incandescenţă, mai ales interioară şi foarte puţin îndreptată spre exterior, o maturitate, să-i spunem, virilă”.

- Roşul mediu suportă „ modificări mari, devieri şi variante” calde sau reci, rămânând în tonul de bază. „Orice culoare poate fi desigur şi rece şi caldă, nicăieri însă contrastul acesta nu este atât de accentuat ca în cazul roşului. O plenitudine de posibilităţi interioare”.

- „Roşul rece (de pildă roşul de garanţă) se lasă supus adâncirii tonului (în special prin glasiu)… Roşul rece, când e deschis, devine şi mai material, dar de o materialitate pură şi sună a bucurie juvenilă, curată, asemănătoare unei siluete proaspete, tinere, curate de fată”.

- „Roşul cald acţionează agitatoric, el poate creşte până la punctul unei jene dureroase, poate şi prin asemănarea lui cu sângele curgând”.

- Roşul vermillon, adică „roşul deschis şi cald (de Saturn) are o anumită asemănare cu galbenul mijlociu (cuprinde, ca pigment, relativ mult galben) şi trezeşte senzaţia de forţă, energie, aspiraţie, decizie, bucurie, triumf plenar etc.”

- Roşul vermillon „arde mai mult pentru sine însuşi…, are un caracter în primul rând material şi foarte activ (dacă este izolat)…; adâncirea lui cu negru este primejdioasă, deoarece negrul cel mort stinge incandescenţa sau o reduce la minimum. Rezultă de aici *brunul* opac,

---

* *Op. cit.*, cap. Limbajul formelor şi al culorilor, pp. 55-91

dur, prea puțin dinamic, în care roşul sună ca un susur de-abia perceptibil”.

- În „roşul de cinabru creşte stabilitatea senzației acute a roşului: este ca o pasiune mereu la fel de incandesentă, o forță sigură de sine, care nu poate fi uşor înfrântă”.

- „Roşul cinabru (asemănător cu vermillonul) atrage şi stimulează ca şi flacăra, pe care omul o priveşte întotdeauna cu lăcomie”.

- „Roşul de cinabru, pus pe un fond alb apare opac şi murdar; pe fond negru se încarcă puternic cu o forță stridentă, de-a dreptul uluitoare… Acest fel de roşu nu suportă în general nici o intervenție a recelui, pierzându-şi în asemenea ocazii sonoritatea şi sensul. Tonul devine „murdar”.

Itten:

- Roşul permite numeroase modulații „de la cald la rece, de la tern la luminos, de la deschis la închis, fără a-şi pierde caracterul de roşu”.

- „Din p.d.v. spiritual roşul este pasiv”, iar „din p.d.v. material şi spațial roşul este întotdeauna activ”.

Roşul-oranj:

- „este dens şi opac, străluceşte cald, plin de propria sa lumină”

- pe un fond O: „luminozitate sumbră şi fără forță, pare deshidratat”

- pe un fond brun-închis vibrează ca o căldură uscată

- pe un fond negru exprimă „pasiunea demoniacă şi invincibilă”

- pe un fond verde creează „efectul unui invadator insolent şi impetuos, este vulgar şi zgomotos”.

- „pe un fond AV ia aspectul unui foc ațâțat”

- pe un fond R închis „decade în jăratec stins”

ORANJUL

Kandinsky:

- Oranjul prezintă „o mişcare iradiantă, de contopire cu mediul”, este o culoare care vine.

- Se aseamănă „cu un om sigur de propriile forțe” şi „trezeşte o accentuată senzație de sănătate”.

- „Nu are un echilibru stabil… Ba chiar apare senzația că avem de-a face cu un dansator pe sârmă… Unde începe oranjul şi se termină galbenul sau roşul?”.

Itten:

- „Se situează la punctul crucial al strălucirii celei mai intense”.

- „Luminozitate solară”.

- „Luminat cu alb îşi pierde repede caracterul şi întunecat cu

negru se transformă în brun surd, arid şi puţin elocvent".
GALBENUL
Kandinsky:

- „Galbenul deschis, pe alb se debilitează, se dizolvă; pe negru are un efect atât de puternic încât pur şi simplu se desprinde de fond, pluteşte în aer şi sare în ochi".

- Pictorul vorbeşte apoi despre „caracterul împrăştiat al galbenului, care se răspândeşte în toate părţile…" şi care „se acutizează uşor"; fiind „o culoare tipic lumească… nu permite adânciri considerabile"; însă „un tablou pictat în galben iradiază întotdeauna căldură sufletească".

- „Galbenul strident al lămâiei, după un interval mai lung, provoacă ochiului durere; la fel ca şi urechii, sunetul înalt şi strident al unei trompete. Ochiul se nelinişteşte, nu suportă îndelung privitul şi caută să se adâncească în liniştea albastrului sau verdelui".

- Dacă răcim galbenul, acesta devine verzui şi capătă „un caracter oarecum maladiv şi suprasenzorial"; ba mai mult, „galbenul ar putea însemna reprezentarea colorată a demenţei, nu însă a melancoliei, a ipohondriei, ci a unui acces de furie, de nebunie oarbă, de turbare. Galbenul seamănă cu un bolnav năpustindu-se…".

- Galbenul citron „nelinişteşte, agresează, irită sufletul omenesc", el „pare acompaniat de o trompetă acută în care se suflă tot mai tare, sau de un sunet înalt de fanfară".

Itten:

- „Seamănă cu un alb mai dens, mai material".

- Este „cea mai luminoasă dintre toate culorile".

- „Pe un fond oranj cele două culori formează împreună o singură culoare oranj. Cele două culori au aerul de a reprezenta un soare matinal pe un câmp de grâu copt".

- „Pe un fond verde, galbenul e strălucitor, dar verdele pare să debordeze prin propria sa strălucire"; întrucât verdele rezultă dintr-un melanj de A şi G, galbenul pare să fie „în vizită la rude".

- „Pe un fond albastru-mijlociu, galbenul e strălucitor, dar produce un efect respingător (obositor). Albastrul îl suportă cu greu".

- „Cu roşu, galbenul produce un acord clar şi puternic ca un concert de trompete".

- „Pe un fond roz îşi pierde luminozitatea".

- „Pe un fond alb, galbenul are o luminozitate foarte puternică şi agresivă. Efectul este puternic, abstract şi fără compromis".

VERDELE

Kandinsky:

-„Verdele absolut (mediu) este culoarea cea mai liniştită din lume; nu tinde în nici o direcţie, nu înregistrează ecoul bucuriei, al tristeţii, al pasiunii”

- „Această continuă absenţă a mişcării este o calitate cu efect binefăcător asupra oamenilor şi sufletelor obosite, dar, după un anumit timp de odihnă, poate deveni plicticoasă”.

- „Pasivitatea este calitatea cea mai caracteristică a verdelui absolut, căreia i se mai adaugă pe deasupra şi parfumul unui soi de onctuozitate şi automulţumire”.

- „Liniştea verdelui… este o linişte pământească, mulţumită de ea însăşi (nu ca cea „solemnă şi dincolo de pământesc” a albastrului profund).

- Naşterea verdelui din galben şi albastru seamănă cu „amestecul de alb şi negru. Albul pierde consistenţa şi dă, în general, un gri foarte vecin ca valoare morală cu verdele”; dar deosebirea între gri şi verde este radicală: griul este pasiv, inactiv, pe când „galbenul şi albastrul cuprinse în verde ca nişte forţe ţinute în şah, pot redeveni active”.

- „Dacă verdele absolut este scos din echilibru, atunci urcă spre galben, înviorându-se, întinerit şi vesel… Prin dominanta de albastru, coborând spre o tonalitate adâncă, verdele capătă cu totul alt sunet; devine serios şi, ca să spunem aşa, cade pe gânduri”.

Itten:

- Fiind o culoare compusă, pe măsură ce „tinde spre A sau spre G, îşi modifică expresia”.

- „Cu o tuşă de albastru, verdele îşi dezvoltă componentele sale spirituale. Oxidul de mangan dă albastrului-verzui forţa sa cea mai eclatantă. Acest albastru este polul frigului (…). Albastrul verzui posedă o agresivitate rece şi violentă”.

- „Bogăţia modulaţiilor verdelui este imensă”.

ALBASTRUL

Kandinsky:

- „ Un tablou în albastru apare răcoros ”.

- Albastrul ” este culoarea cerului, aşa cum ni-l imaginăm când auzim sunetul cuvântului cer ”.

- Dacă e luminat, „ capătă un caracter indiferent, se distanţează cu nepăsare de om, la fel ca înaltul cer albastru deschis. Prin urmare, cu cât este mai deschis la culoare, cu atât e mai lipsit de sunet, până când ajunge la liniştea tăcerii ”.

- „Albastrul îşi desfăşoară liniştea până în adâncul sufletului omenesc. Apare o adâncire fără de sfârşit a unor stări de spirit grave ”.

- „Centrifug în raport cu privitorul şi centripet spre propriul lui centru”, albastrul „devine mai intens tocmai în tonurile mai adânci, dobândind în acelaşi timp ecouri interioare mai caracteristice: cu cât un albastru e mai adânc, cu atât i se adresează omului ca o chemare spre infinit, trezindu-i dorul de puritate şi, în final de transcendență ”.

- „Este însoțit de o mişcare concentrică, comparabilă cu cea a melcului care se retrage în cochilia sa”.

Itten:

- Este „ aerian şi transparent”.

- Ca efect „material şi spațial (…) albastrul este întotdeauna pasiv”.

- „Albastrul este prietenul umbrei şi dacă îl întunecăm pare mai strălucitor”.

- „Pe un fond galben pare foarte sumbru”.

- „Dacă e luminat până la acelaşi grad cu galbenul, străluceşte cu o lumină rece. Transparența sa degradează galbenul spre o valoare densă şi materială”.

- „Pe un fond negru, albastrul străluceşte cu o forță clară şi pură”.

- „ Pe un fond violet („ lilas”) albastrul e stins, gol şi fără forță”.

- „Pe un fond brun-închis (…) albastrul vibrează puternic, pâlpâie şi transformă brunul într-o culoare vie”.

- „ Pe un fond roşu-oranj, albastrul îşi păstrează forța întunecată şi străluceşte puternic. Aici albastrul se afirmă şi se confirmă într-un chip straniu şi ireal”.

- „ Pe un fond verde calm, albastrul capătă o tentă roşcată”.

VIOLETUL

Kandinsky:

- Violetul este „un roşu răcit atât în sens fizic, cât şi psihic. De aceea are în sine ceva maladiv, stins, (zgură de cărbune), trist”.

- Nu are un echilibru stabil, deoarece e compus din roşu şi albastru, ducându-ne cu gândul la balansul unui dansator pe frânghi -- ca şi oranjul.

- „ Are tendința de a se îndepărta de privitor”.

Itten:

- Luminat cu alb îşi pierde caracterul grav şi devine vesel.

- „Când se luminează (…) desfăşoară minunate culori în tonalități tandre”.

Kandinsky face şi o apreciere generală:

- „Ochiul este mai mult şi mai tare atras de culorile deschise şi încă şi mai mult şi mai tare de culorile cele mai deschise, mai calde” .

ALBUL, după *Kandinsky:*

- „Albul acționează asupra sufletului nostru ca o prelungă tăcere, pentru noi absolută. Corespunde oarecum unor pauze muzicale”.
- „Nu este o tăcere moartă, ci una încărcată de latențe”.
- „Albul sună ca o tăcere care, brusc, poate fi înțeleasă. Este un *neant* tineresc sau mai precis spus, un *neant dinaintea începutului, dinainte de a se fi născut”.*
- „Albul a fost ales ca veşmânt-simbol al purei bucurii şi curățenii desăvârşite”.

NEGRUL, după *Kandinsky:*

- „Negrul este stingerea, grămadă de gunoi ars, nemişcare, cadavru, ceva care nu participă emoțional la nici un eveniment, care lasă ca totul să alunece peste el. Este ca tăcerea unui trup după moarte, încheierea unei vieți”.
- „Exterior vorbind, este culoarea cea mai lipsită de sonoritate, cea mai slabă, pe fondul căreia orice altă culoare, chiar şi cea mai slabă sonor răsună mai puternic şi mai precis”.
- Negrul – „veşmânt de mare doliu, de adâncă întristare, simbol al morții”.

GRIUL, după *Kandinsky:*

- Dacă amestecăm albul cu negru „ rezultă griul, care psihologic vorbind, se află aproape de verde” – e liniştit şi imobil.
- Oricum ar fi produs, din amestecul complementarelor sau din alb-negru, prin amestec optic sau prin melanj mecanic, îi lipsesc mişcările excentrice şi concentrice (tendința spre explozie sau implozie).
- „Griul este lipsit de sunet şi imobil. Această imobilitate are însă un alt caracter decât liniştea verdelui (plasat între două culori active, şi care este produsul lor). De aceea griul exprimă imobilitatea fără speranță”.
- „Cu cât griul este mai întunecat, cu atât mai evident apare elementul dezolant şi iese în relief caracterul lui sufocant”.
- „În cazul griului mai deschis, culoarea se aeriseşte, parcă începe să respire şi de aici apare semnul unei speranțe ascunse”.

EFECTELE PSIHICE ALE CULORILOR

Am vorbit mai înainte despre culoare ca despre un stimul care produce senzații, impresii directe, situându-ne astfel la prima treaptă a percepției, la „dimensiunea" fizică a culorii. Reacțiile senzoriale provocate de forțele zăgăzuite în culoare declanşează însă întotdeauna şi anumite efecte psihice, cu implicații mai adânci în afectivitatea noastră. Am ajuns astfel la „vibrația sufletească" despre care vorbea cândva Kandinsky. Este momentul în care trecem la dimensiunea psihică a culorii – aşadar la a doua treaptă a percepției, una superioară.

Trebuie spus că este oarecum hazardată disocierea reacțiilor umane în senzoriale şi psihice, denaturând astfel corelările naturale desfăşurate în flux continuu. O vom face totuşi în interesul studiului, al precizării şi nuanțării noțiunilor legate de culoare – rămânând valabil un foarte vechi semn de întrebare : vorbim doar despre efecte psihice directe, produse prin asociere mentală, sau despre corelarea acestora ?*

Ca şi în cazul efectelor senzoriale, şi efectele psihice ale culorilor variază o dată cu nivelul privitorului: mai rudimentare pentru cel, lipsit de educație vizuală, ele sunt mai complexe pentru cineva cu o sensibilitate elevată (fie ea naturală sau cultivată). La fel ca precedentele, şi aceste efecte se produc şi se fac simțite prin simpla contemplare a culorii, în lipsa oricărei asocieri (prezențe) formale.

Cu o sută de ani în urmă, Eugene Delacroix îşi nota în jurnalul său: „Oricine ştie că galbenul, oranjul şi roşul exprimă şi transmit ideea de bucurie, de abundență". Unor astfel de constatări rezultate din observații empirice şi lucrul la paletă, le-au urmat cercetări de specialitate.

*Câteva efecte psihice relativ comune**:*

- Roşu = nelinişte, excitabilitate, agresivitate, dinamism
- Oranj = euforic, excitator
- Galben = înviorant până la obositor
- Verde = pasivitate, relaxare
- Albastru = liniştitor

---

* Întrebarea se pune la fel de bine pentru ambele efecte, fizice şi psihice. După Kandinsky (*op. cit.,* p.52): " văzul este legat nu numai de gust, ci şi de celelalte simțuri. (…). Unele culori pot avea un aspect zgrunțuros, înțepător, în timp ce altele, dimpotrivă, par lunecoase, catifelate, chemând parcă mângâierea (albastrul ultramarin, verdele cromoxid, lacul de garanță). Există de asemenea culori care par « moi » (lacul de garanță) şi altele care dau întotdeauna impresia de duritate (verdele de cobalt, oxidul albastru-verde). Expresia « culori parfumate » este de uz curent ".

** Dan Mihăilescu, *Limbajul culorilor şi formelor*, 1980

- Violet = inhibator
- Alb = monotonie
- Negru = frică

Psihologii au stabilit că grupul culorilor calde (roşu, oranj, galben) sunt stimulatoare, excitante, antrenante, iar în exces, sufocante. În schimb culorile reci (verde, albastru, violet, inclusiv griul) dimpotrivă: sunt inhibante şi neutralizante, calmante.

Primele induc procese de adaptare, ultimele de opoziţie.

Efecte psihice mai nuanţate (proprii insului educat) -- pentru exemplificarea cărora apelăm din nou la Johannes Itten.

ROŞUL

- Este culoarea drapelului revoluţiilor.
- *Roşul-oranj:*
- „Poate exprima pasiuni fierbinţi şi combative”.
- „În roşul-oranj arde amorul senzual şi pasionat”.
- „Exprimă ardoarea luptătoare şi demoniacă”.

ORANJUL

- „Fastuos, el exprimă uşor orgoliul şi luxul exterior”.

GALBENUL

- În galben citim „expresia unei gândiri care se afirmă prin inteligenţă” („Sinagoga” este pictată de Conrad Witz în veşminte galbene).
- „Când contrastează cu tonuri mai închise, galbenul are ceva strălucitor şi îmbucurător”.
- „Galbenul rupt exprimă invidia, trădarea, falsitatea, îndoiala, neîncrederea şi eroarea” (în “Prinderea lui Isus” de Giotto şi în “Cina” lui Holbein, Iuda este pictat în haine de un galben tulbure ; acelaşi efect straniu şi neliniştitor îl produce galbenul grizat din “Crist despuiat de veşminte” de El Greco).
- „Pe un fond violet, galbenul posedă o forţă plină de caracter, este dur şi nemilos”.

VERDELE

- „Este culoarea lumii vegetale (…), exprimă fertilitatea, satisfacţia, repaosul şi speranţa, realizează uniunea dintre ştiinţă şi credinţă”.
- „Dacă verdele luminos este tulburat cu gri, degajă o impresie de lene paralizantă”.
- „Dacă verdele tinde spre galben (…), reprezintă natura tânără şi primăvăratică. Este de neconceput o dimineaţă de primăvară sau de vară

fără galben verzui, fără speranța verii şi a fructelor pe care le aduce”.
ALBASTRUL

- „Albastrul are o mare forță, comparabilă cu cea a naturii din timpul iernii, când totul e ascuns, dar când totul germinează şi creşte în secret”.

- Albastrul „posedă o forță dirijată spre interior”.

- El numai „din p.d.v. spiritual (…) este activ”.

- „Albastrul ne antrenează spiritul pe undele credinței în depărtare şi în infinitul spiritului”.

- Această culoare exprimă „domnia sufletului şi a supranaturalului”.

- „Când albastrul se tulbură, cade în superstiție, frică, rătăcire şi doliu, dar indică întotdeauna ceva supranatural şi transcendent”.

- „Caracterul reținut al albastrului, umilința şi calmul, la fel cu marea lui simplicitate, sunt adesea întrebuințate în tablouri reprezentând «Bunavestire »”.

VIOLETUL

- Violetul „este culoarea inconştientului, a secretului”.

- Violetul „se arată cănd amenințător, când îmbucurător, după contraste, când oprimant, când sufocat de el însuşi”.

- „Când tuşele de violet abundă într-o compoziție, poate fi cu adevărat înfricoşător, mai ales dacă tinde spre purpuriu”. Goethe (citat de Itten) crede că « o lumină de această culoare strălucind într-un peisaj, sugerează groaza unui sfârşit de lume”.

- Violetul „este culoarea pietății ignorante. Întunecat sau tulbure, este culoarea supestiției”.

- „Se ghicesc catastrofe în spatele unui violet închis”.

- Violetul evocă „tenebre, moarte, noblețe”.

- Albastrul violaceu evocă „singurătate şi devotament”.

- Roşul violaceu sugerează “dragostea divină şi dominația spiritului”.

Încheiem succinta abordare a efectelor psihice provocate de culoare cu câteva aprecieri generale făcute de acelaşi Johannes Itten: culorile deschise sugerează „partea luminoasă a vieții”, iar cele închise evocă „partea sumbră şi negativă a forțelor naturale”.

În opinia sa este sugestivă alăturarea sugestiilor oferite de complementare: G--Vi = ştiință luminoasă – pietate obscură şi sentimentală; A--O = credință umilă – mândrie şi sentimentul superiorității; R--V = forță materială – compasiune. Autorul merge şi mai

departe, sugerând câteva stări previzibile care se pot obține prin amestecul culorilor primare: G+R dau O, deci ştiința şi puterea generează orgoliu şi superioritate; A+R dau Vi, adică credința şi dragostea generează pietate şi sentimentalitate; A+G dau V, aşadar credința şi ştiința generează compasiune. Şi Itten conchide: "Cu cât se reflectează mai mult asupra valorilor psihice şi expresive ale culorilor, cu atât ele par mai misterioase".

Georges Seurat, teoreticianul neoimpresionismului*, a comentat înaintea lui Itten toate aceste implicații psihice. « *Veselia* tonului, scrie el, este dominanta luminoasă ; a tentei, dominanta caldă ; a liniei, liniile care suie (deasupra orizontalei) ; *liniştea* este egalitatea sumbrului şi a clarului (n.n. a deschisului), a caldului şi a recelui pentru tentă, şi a orizontalei pentru linie; *tristețea* tonului este dominanta sumbră, a tentei e dominanta rece, îar pentru linie, direcțiile ce coboară».

*

Analiza trăsăturilor psiho-afective ale personalității umane cu ajutorul culorilor, este astăzi de uz curent în psihologie şi medicină, ca mijloc de investigare a pacientului sau pentru controlul tratamentului; în mod firesc, propensiunea exagerată spre o anume culoare şi respingerea obstinată a alteia poate sugera dezechilibre nervoase, mai normală fiind acceptarea rațională a tuturora. În acest sens se folosesc diverse teste-color precum testul Luscher, testul Rorschach etc., obținându-se rezultate interesante şi semnificative; aceste rezultate sunt corelate ulterior şi cu analiza altor caractere formale.

Fără a insista, iată câteva concluzii la care au ajuns psihologii**:

ROŞUL

- Preferința: indică dorința, impulsul spre acțiune, voința de a obține rezultate; mai indică activitate intensă, dinamism, energie, agresivitate, excitabilitate.
- Respingerea: indică oboseală, slăbiciune, teama de acțiune şi de imixtiune a mediului extern.

GALBENUL

- Preferința: denotă dorința de realizare, de fericire, expansiune.
- Respingerea: indică decepție, izolare în sine.

VERDELE

- Preferința: indică adaptabilitate şi mobilitate, dorința de a impresiona, de a obține confirmări publice.

---

* A. Lhote, *Să vorbim despre pictură*, , p. 172

** M. Golu, A.Dicu, *op. cit*., pp. 209-210

- Respingerea: indică rigiditate psihică.
ALBASTRUL
- Preferința: indică atitudine morală calmă şi paşnică, încrezătoare în relațiile cu mediul.
- Respingerea: denotă insatisfacția dorinței de linişte şi echilibru.
VIOLETUL
- Preferința: indică dorința de relații producătoare de satisfacție şi fascinație.
- Respingerea: indică teama de angajare în relații personale şi profesionale, nerealizarea atmosferei intime dorite.
BRUNUL
- Ca preferință indică dorința de confort fizic şi conservare corporală.
NEGRUL
- Preferința: indică negarea acțiunii şi vitalității, renunțarea, revolta față de o ambianță lipsită de satisfacții.
- Respingerea: denotă tendința de contact afectiv cu ambianța, integrarea în acțiuni pozitive.

Preferințele pentru culori

Stabilind pentru început că propensiunile cromatice ale oamenilor nu trebuie confundate cu reacțiile lor de natură psihosenzorială, întrucât pe acestea din urmă omul le manifestă în mod reflex, în vreme ce primele sunt condiționate de factori conjuncturali, socio-culturali sau de altă natură, vom remarca dificultatea decelării acestor preferințe, rezultatele statistice fiind de multe ori contradictorii chiar pe intervale relativ scurte -- ceea ce ne aminteşte vechea sentință latină: *de gustibus et coloribus non disputandum.* Literatura de specialitate prezintă diverse astfel de studii. Nu ne vom opri la ele, remarcând totuşi caracterul aleatoriu al gusturilor.

Preferințele pentru culori variază după condiționări multiple şi eterogene, printre care se numără zonele geografice sau etnice, tradițiile, unele implicații istorice, apartenența la diverse grupuri sociale, culturale, religioase etc., sexul, vârsta, înclinațiile temperamentale, moda (vezi buzele roşii, roz, violacee, negre; sau părul albastru, violet, verde; sau cromatica vestimentației lansată de marile case de modă etc.), reflexele condiționate (mâncărurile albastre sunt rare şi greu de ingurgitat etc.).

Preferințele mai variază şi după factori imprevizibili cum sunt formele, textura şi dimensiunea suportului, eclerajul etc. Astfel, brunul e mai frumos pe lambriurile de lemn sau pe lână şi e chiar urât pe tencuiala vopsită cu culori de ulei; lemnul „cere” unele culori, metalul

altele, textilele altele. Cânepa şi inul „pretind" alte culori decât mătasea şi catifeaua. Unele culori sunt frumoase pe sticlă, dar nu şi pe ceramică etc.



Capitolul 5

EXPRESIVITATEA CULORILOR

A vorbi despre expresivitate nu este tocmai uşor, întrucât avem de a face cu un concept mai greu de conturat*-- în aria picturii mai cu seamă.

Definind expresivitatea, chiar dicţionarele de specialitate rămân la un anumit echivoc. Iată un exemplu: „caracteristică a operei de artă care se referă la modul viu, clar, elocvent, sugestiv, în care sunt puse în evidenţă „informaţiile" de natură plastică, emoţională şi ideatică, semnificaţia lor, „mesajul creatorului" etc." *(Dicţionar de artă*, Ed. Meridiane, 1995). Definiţia mai adaugă că există stiluri, artişti şi opere care cultivă expresivitatea în mod programatic, enumerând barocul, romantismul, expresionismul şi în general arta secolului 2o. Textul este destul de clar – referindu-se atât la sentimentul de plenitudine emanat de operă, cât şi la specificitatea creatorului --, dar parcă rămâne totuşi ceva indecis.

Pentru o primă aproximaţie, să completăm definiţia cu o comparaţie ilustrativă. De la bun început ne izbeşte faptul că „Mona Lisa" faimoasa operă a lui Leonardo da Vinci, posedă în cel mai înalt grad expresivitatea la care ne referim, iar o femeie frumoasă ca superba divă americană Marilyn Monroe, nu tocmai. Răspunsul nu poate fi legat decât de faptul că în primul caz avem de-a face cu o *operă de artă*, iar în al doilea, nu.

Restrângând discuţia la expresivitatea culorilor, nici aceasta nu poate fi concepută decât în perimetrul artei. Oricum, deşi ni se impune pe cale pur instinctuală, ea nu poate fi redusă la efectele psiho-fizice pe care le produc culorile asupra noastră, deoarece o culoare sau un şir de suprafeţe colorate – fie ele oricât de rafinate – nu vor face decât să declanşeze în privitor stări latente, insuficient definite. Este necesară aşadar intervenţia creatorului, care va coordona efectele cromatice, le va dirija conform gândirii şi stării sale emoţionale, le va direcţiona în scopul transmiterii unei idei, a unui sentiment sau a unui mesaj uman mai mult

* A nu se confunda termenul *expresivitate* cu *expresie* (care poate fi verbală, facială, ideatică, psihică, simbolică, matematică etc.). În vorbirea cotidiană şi, nu o dată, în textele de specialitate, referinţele la cel de al doilea termen îl subînţeleg pe primul.

sau mai puțin explicit. Matisse o spunea simplu: „Ceea ce caut în primul rând este expresivitatea. După felul meu de a gândi, expresivitatea nu constă în pasiunea oglindită pe un chip omenesc sau trădată de un gest violent. Întregul aranjament al tablourilor mele este expresiv. Locul ocupat de persoane sau obiecte, spațiile goale din jurul lor, proporțiile, totul îndeplineşte un anumit rol”.

Iată-ne vorbind despre o a treia „dimensiune” a culorii (urmând celor două, fizică şi psihică), anume *dimensiunea ei spirituală.* Pictorul va folosi de astă dată culorile ca elemente de limbaj plastic, ca unelte de lucru, iar pentru a o face în mod eficient le va conştientiza aportul – în măsura în care o poate face.

Despre expresivitatea culorilor se poate vorbi mult, “la obiect” sau la modul poematic. Încercând o abordare mai aplicată, vom zăbovi asupra câtorva probleme oarecum «pipăibile » -- care creează premizele pentru obținerea expresivității. Să reținem însă că veritabila expresivitate ține atât de înzestrarea nativă a creatorului, cât şi de stările lui emoționale.

*Relația dintre culoare şi fondul nostru aperceptiv**

Ne gândim, fireşte, la asociațiile involuntare evocate de culori. Să ne oprim pentru început la exemplul dat de Johannes Itten** privind obligația pictorului de a se raporta la reacțiile colective față de culori. Pentru a reda specificitatea anotimpurilor, adică trăsătura definitorie a fiecăruia şi nu imagini cu caracter instantaneu, pictorul va trebui să «rimeze» în tablourile sale cu asocierile mentale native ale semenilor săi în fața schimbărilor ciclice din natură. Itten reafirmă astfel, poate involuntar, contrastele complementare folosite intuitiv de Van Gogh (mărturisite în scris, ca şi în opera pictată)*** :

- Primăvara va fi redată în culori luminoase, în primul rând cu galben

---

* După psihologi, culorile „primare” sunt galbenul (legat de lumina solară şi asociat cu starea de activitate), albastrul profund (asociat nopții şi repaosului), roşul (culoarea sângelui şi specific comportamentului ofensiv) şi verdele (legat de autoconservare şi de comportamentul defensiv). „Reacțiile la culorile primare ale ambianței (…) au dus la formularea ipotezei că sunt determinante nu individual, ci filogenetic, „ancestral” (…) Ele se conservă ereditar, în codul genetic, şi au o dublă integrare: una la nivelul sistemului nervos vegetativ şi alta la nivelul sistemului nervos central”. (M. Golu, A.Dicu, *Culoare şi comportament*, pp. 21-22).

** *Op. cit*., p. 84

*** „Primăvara e gingaşă, e grâu tânăr, înflorire trandafirie de meri. Toamna e contrastul între frunzele galbene şi tonurile violete. Iarna e zăpada, sunt siluetele negre (…), vara e în întregime opoziția dintre albastru şi elementul portocaliu sau bronzul-auriu al grânelor…” (*Jurnal*, I, p. 261-62).

deschis şi strălucitor, cu galben verzui, cu albastru pal, roz pal şi liliachiu.
- Toamna va putea fi redată, dimpotrivă, prin culori care sugerează vegetația muribundă, adică brunuri roşcate sau verzui, violeturi, galbenuri coapte şi palide.
- Vara este anotimpul în care culorile “ating o densitate şi o plenitudine maximă”, ca atare va putea fi redată prin “culori calde, dense şi vii”. Verzurile diverse vor alterna şi vor fi întărite cu roşuri, iar albastrurile vor fi asociate cu complementarele lor, oranjurile.
- Iarna poate fi sugerată cu ajutorul unor “culori interiorizate, reci, strălucind către interior, transparente şi spiritualizate”. Adică lumea albului şi negrului, a griurilor reci şi transparente etc.

Doar în acest mod, spune Itten, “marea mişcare respiratorie pe care natura o împlineşte în decursul celor patru anotimpuri îşi poate găsi o reprezentare colorată obiectivă. (…) Dacă pentru alegerea acordurilor de culoare – continuă el – nu ne slujim de rațiune, şi dacă nu avem prezentă în spirit totalitatea lumii culorilor, nu vom găsi decât soluții limitate ca gust şi în afara care au o valoare universală”.

Relația dintre culoare şi formă

Într-o ordine de idei asemănătoare, pictorul va ține seama şi de alte asocieri mentale cu valoare generală, asocieri pe care experiența umană, extra-estetică, le fixează generație după generație. Există o memorie „ancestrală”, construită de-a lungul coexistenței omului cu natura – ea se manifestă spontan, tot aşa cum se îndreaptă o plantă spre lumină. Iată câteva obişnuințe cromatice din seria la care ne referim, familiare pentru cele mai diverse colectivități:
- Frunzele galbene sugerează vestejire şi moarte vegetală.
- Un chip palid, gălbui, verzui, albăstrui, întunecat ne duce cu gândul la boală sau la supărare (spunem „verde de necaz”, „vânăt de ciudă” , „galben de gras”, „ negru de supărare”); alt chip, roşu, sugerează febră, mânie sau furie, uneori ruşine („s-a înroşit până în albul ochilor”), alteori sănătate („e roşie ca mărul”, „rumenă şi frumoasă”); furia stârneşte până şi maimuțelor un flux de sânge, care le înroşeşte atât fața, cât şi posteriorul.
- O pâine albăstruie sau verzuie sugerează mucegai.
- O panteră colorată în roz îşi pierde ferocitatea, devenind hazlie, un divertisment.
- Cerul gri sau o mare cenuşie sugerează răcoare şi frig umed.
- O câmpie colorată cu alb evocă iarna.

Din exemplele de mai sus observăm cu uşurință relația

particulară a culorilor cu anume forme – tonurile pomenite* mai sus ne având în ele nimic maladiv, furibund, glumeţ, neplăcut, umed sau rece.

Relaţia dintre culoare şi gustul alimentelor

Există în paginile lui Itten** relatarea unui episod anecdotic, ilustrativ pentru habitudinile reflexe ale oamenilor vizavi de culoarea şi gustul alimentelor : "Un industriaş invită mai multă lume la cină. Oaspeţii fură întâmpinaţi de agreabile mirosuri care veneau de la bucătărie şi se aşezară bucuroşi la masă. Când vesela adunare fu strânsă înaintea superbelor farfurii cu mâncare, stăpânul casei aprinse o lumină roşie. Carnea se coloră într-un roşu proaspăt, dar spanacul păru negru, iar cartofii căpătară un roşu luminos. Toţi se minunară, dar lumina roşie deveni deja albastră şi friptura căpătă un aspect de stricat, în timp ce cartofii părură putrezi. Invitaţii îşi pierduseră cu totul pofta. Când lumina deveni însă galbenă, vinul roşu semănă cu un ulei gros şi fiecare invitat luă aspectul unui om îngălbenit şi pe jumătate mort. Câteva doamne sensibile se ridicară şi părăsiră precipitat sala de mese. Nimeni nu mai putu mânca, deşi toată lumea ştia perfect că numai schimbările eclerajului provocau aceste stranii senzaţii. Amfitrionul restabili atunci, râzând, lumina albă şi de îndată buna dispoziţie domni din nou împrejurul mesei".

Se pare că suntem „programaţi" prin obişnuinţă îndelungată cu cutare culoare, proprie cutărui sau cutărui aliment şi ezităm instinctual atunci când norma cunoscută se modifică. Astfel, nu suntem obişnuiţi şi ne ferim de mâncărurile albastre, iar pe cele verzi le acceptăm fără ezitare doar când ni se prezintă ca legume, salate sau fructe.

Oare poate ignora pictorul care (încă) mai lucrează cu natura aceste stări de fapt?

Relaţia dintre culoare şi ambianţă

Să remarcăm încă o dată aceleaşi reacţii umane reflexe, cu rădăcini care coboară până în trecutul foarte îndepărtat. Omul asociază involuntar diversele imagini ale lumii în care trăieşte cu anumite culori. Prin comparaţii involuntare, transferul respectivelor culori într-un alt context produce stări psihice surprinzătoare, uneori cu caracter polar.

---

* Dacă în anumite picturi moderne apar totuşi chipuri lucrate în culori surprinzătoare, faptul nu este întâmplător — comentează Itten (*op. cit.*, p. 82), cromatica pictorului fiind legată în aceste cazuri fie de psihologia personajului, fie de calitatea eclerajului, fie de cine ştie ce reprezentare simbolică.Pe de altă parte, autorul leagă cele trei culori primare de cele trei figuri geometrice de bază - vezi cap. 10, "Culoarea în studiul după natură".

** *Op. cit.*, p. 83

Albul strălucitor al zăpezii luminate de soare este înviorător, pe când albul (fie el chiar intens luminat) al spitalelor induce liniştea, calmul, pasivitatea.

Asociem albastrul profund cu marea şi cu muntele, ne impune, ne impresionează şi ne linişteşte; dacă acoperă însă pereții unei încăperi devine bizar şi neliniştitor. Un acelaşi albastru deschis al cerului este tonifiant dacă îl asociem cu soarele, ne predispune la nostalgie şi calm, atunci când îl asociem cu luna.

Un cer roşiatic sau negru prevesteşte iminența furtunii; în schimb, o încăpere luminată de un bec roşu creează o atmosferă lascivă, iar o alta, dominată de negru, devine mortuară, lugubră.

Întrucât se adresează semenilor, pictorul nu poate ignora asocierile mentale colective; iar dacă o face, va fi intențional, în consens cu tema lui.

Relația dintre culoare şi sunete

Pictorii sunt prieteni buni ai muzicii, ei simt muzica în felul lor. Michelangelo reunea cele două arte atunci când afirma că “Pictura este muzica divinității”, Paul Gauguin vorbea şi el despre “muzica tabloului”, Kandinsky la fel şi, aidoma lor, alții. Vechi mărturii ne spun că Leonardo picta ascultând acordurile unor muzicanți anume chemați. Ca şi mai demult, artiştii de azi ascultă pasionați vocile muzicii, mai ales că există atâtea aparate de redat cântecul.

Aşa stând lucrurile, nu este de mirare asociația (făcută prima oară de Isaac Newton) între cele şapte culori ale spectrului solar şi cele şapte sunete ale gamei muzicale – amândouă constituind punți reale de comunicare între oameni, ambele generând limbaje specifice.

Deşi o corespondență directă între limbajul culorilor şi al sunetelor nu există, analogiile dintre cele pictură şi muzică nu sunt hazardate. Dincolo de ciudata coincidență dintre numărul culorilor curcubeului şi al notelor gamei muzicale, să observăm apoi că atât culorile cât şi sunetele primesc un sens doar în măsura în care coexistă încorporate în structuri unitare ; în fine, este semnificativ faptul că în ambele ansambluri, cromatic şi muzical -- tablourile şi compozițiile muzicale --, apar gradații, accentuări, reveniri (rapeluri în pictură, reluări în muzică), la diferite intensități şi în diferite registre muzicale, distribuite în ritmuri specifice, toate articulându-se într-o armonie generală unificatoare.

Wassily Kandinsky* merge şi mai departe, semnalând

---

* *Op. cit.*, cap. „Limbajul formelor şi al culorilor”, pp. 53-91

corespondențe între culori si sunetele deosebite timbral:
- Fiind „un mijloc de a exercita o influență directă asupra sufletului… culoarea este clapa. Ochiul este ciocanul. Sufletul este pianul cu multe corzi. (…) Artistul este mâna care, pe o clapă sau alta, face să vibreze corespunzător sufletul omenesc ”.
- Albul şi negrul îndeplinesc rolul pauzelor din muzică.
- „Roşul deschis (Saturn)”, adică vermillonul, „aminteşte sunetul fanfarelor, în care tuba vine cu tonul ei încăpățânat, insistent, puternic” .
- „Roşul de cinabru”, adică un vermillon mai întunecat, sună ca tuba şi ar putea fi comparat cu puternicele bătăi ale tobei.
- Roşul rece, deschis, evocă „sunetele limpezi, mai înalte, ale viorii”. (Pictorul se referă la un soi de „zmeuriu”).
- Oranjul „răsună ca un clopot moderat de biserică, ce cheamă credincioşii la rugăciunea „Angelus”, sau ca o voce de alto ori ca o violă cântând un largo” .
- „Galbenul luminos răsună ca o trompetă ascuțită (…) sau o fanfară strălucitoare”.
- „Aş desemna verdele absolut cel mai bine prin sunetele liniştite, prelungi, de o înălțime mijlocie, ale viorii”.
- „În reprezentarea muzicală, albastrul deschis seamănă cu un flaut, iar albastrul închis cu un violoncel; pe măsură ce se adânceşte, seamănă tot mai mult cu minunatele sunete ale contrabasului; în forma cea mai adâncă şi solemnă, sunetul albastrului este comparabil cu cel al orgii”.
- Violetul „seamănă cu sunetul cornului englezesc, al fluierului ciobănesc, iar în tonurile închise cu sunetele adânci ale instrumentelor de lemn (de exemplu, ale fagotului)”.

După aproape un secol de la aceste enunțuri şi deşi, pentru o clipă, ni se par marcate de subiectivitatea marelui pictor, să recunoaştem totuşi că apropierile dintre timbrul instrumentelor şi culori găsesc încă destule ecouri în sensibilitatea noastră.

Analogii mai simplu de remarcat pot fi consemnate în operele muzicale care îşi propun în mod declarat, programatic, să sugereze sonor imagini din natură*.

Concertul pentru vioară şi orchestră „Anotimpurile” de Antonio Vivaldi (1678-1741) este unul din cele mai sugestive în acest sens; trilurile viorii din „Iarna”, bunăoară, evocă perfect „desenul” lăsat în

* Totuşi, „ cât de jalnic eşuează încercările de a folosi mijloace muzicale pentru a reda forme exterioare o dovedeşte muzica programatică îngust înțeleasă. (…) A imita orăcăitul broaştelor, cotcodăcitul păsărilor de curte, zgomotul unei benzi de tocilărie este o treabă cu totul demnă de scena unui varieteu… ”, afirmă bună pe dreptate acelaşi Kandinsky (*op.cit.*, p. 45).

gheață de un patinator… Cu un secol mai târziu, Claude Debussy (1862-1918) a compus opere intitulate: „Reflexe în apă”, „Catedrala scufundată”, „Grădini sub ploaie”… Dacă ne oprim o clipă la poemul simfonic „Marea” (în care compozitorul include trei schițe intitulate: „Din zori şi până la amiază pe mare”, „Jocul valurilor” şi „Dialogul mării cu vântul”), simțim în toate* transpozițiile sonore ale unor impresii colorate: în partea întâia, mişcarea inițială lentă trece din registrul grav în sonorități solare, în partea a doua este remarcabilă transparența sonoră, iar în partea finală şi cea mai elocventă, tumultului surd al apelor, ținut în pianissimo, i se opune dezlănțuirea naturii, furtuna.

Să ne mai amintim: „Tablouri dintr-o expoziție” de Modest Mussorgski (1839-1881), „Zborul cărăbuşului” de N.A.Rimski-Korsakov (1844-1908), “Zborul fluturelui” (compoziție pentru pian) de Edvard Grieg (1843-1907), “Oglinzi” de Maurice Ravel (1875-1937), baletul “Petruşca” de Igor Stravinski (1882-1971) -- care sugerează atmosfera vechilor bâlciuri ruseşti,“Lebăda” de Camille Saint-Saens (1835-1921); în “Carnavalul animalelor” de acelaşi autor, este sugerată prezența găinilor, cocoşului, leului, elefantului, cangurului etc.

Este cu neputință să omitem « Rapsodiile » lui George Enescu (1881-1955), acest scurt “inventar” putând continua…

Uneori s-a mers experimental şi mai departe, încercându-se găsirea unor analogii directe între culori şi sunete. Sunt remarcabile dicteurile muzicale imaginate cu câteva decenii în urmă la Liceul de Arte “Nicolae Tonitza“ din Bucureşti. Înaintea şedinței de lucru pictorul-profesor Ştefan Sevastre stabilea “regulele jocului”, oferindu-le apoi elevilor, la casetofon, câte o operă muzicală aleasă cu grijă. Pentru alegerea şi adecvarea gamelor li se comunicau elevilor câteva date orientative, cum ar fi tempoul (andante, allegro, presto etc) şi intensitățile (dolce, agitato, furioso etc). S-a încercat astfel descoperirea intuitivă a corespondenței dintre durata sunetului şi suprafața petelor, dintre înălțimea sunetului şi luminozitatea culorii, dintre timbrul sonor şi puritatea tentelor.

Rezultatele acestor experimente au fost interesante şi spectaculoase, dar nu întru totul semnificative. De ce? Poate pentru că transpunerile cvasi-mecanice, extrapolările hazardate ale culorilor către muzică şi, în general, exagerările într-un sens sau altul rămân fenomene

---

* Comentându-i muzica, W.Kandinsky scrie (op. cit. p. 37): ”Debussy nu utilizează nici în imaginile „impresioniste” o notație pe de-a-ntregul materială, caracteristică muzicii programatice, ci se limitează la exploatarea valorii interioare a fenomenului”. Translația acestei idei s-ar potrivi multor opere muzicale asemănătoare.

de suprafață -- uneori par nefinalizate, alteori gratuite. Cele două arte, pictura şi muzica, sunt beneficiarele unor limbaje specifice şi ca atare rămân arte de sine stătătoare. Iată că “sinteza artelor” visată la începutul secolului 20 rămâne un deziderat…

”Ceea ce un anume gen de artă are de învățat de la o altă artă este felul de a proceda cu mijloacele ei *proprii*”, afirmă acelaşi Kandinsky*, altfel spus, sugestiile cromatico-sonore sunt benefice ambelor arte**.

În ambele cazuri se impune cu necesitate sensibilizarea creatorului.

Relația dintre culoare şi poezie

Poezia pictorului înseamnând, desigur, altceva decât transpunerea în culori a unui text, pe aceeaşi linie a lărgirii şi sensibilizării interiorității sale se situează şi cultivarea poeziei. Şă observăm că şi în această zonă fluidă a spiritului, unele mijloace de expresie concordă cu ale picturii şi muzicii: ritmul, calmul sau agitația, tonul major sau minor, timbrul, contrastele, dominantele, acordurile sau dezacordurile, ruperile de ritm, structura unitară etc.

Trecând peste unele similitudini generale (de pildă, ritmul, evident în frize şi în versurile tradiționale, sau variatele puneri în pagină, cu valoare iconică, a unor poezii moderne), să ne amintim sugestiile cromatice prezente în opera câtorva poeți cunoscuți – evocându-i pe românii George Bacovia, Tudor Arghezi, Ion Pillat; sau pe Serghei Esenin, Charles Baudelaire ori haiku-urile japoneze etc.

Însă aparențele sunt înşelătoare. Paul Klee dădea glas pornirii comune pictorilor: “artele plastice nu încep cu un sentiment poetic sau cu o idee…, ci cu acțiunea de a acorda (ritmic) câteva culori sau câteva valori”. Pentru punctarea relației (specioase) dintre culoare şi poezie, să recitim însă prima strofă din celebra poezie a lui Artur Rimbaud intitulată “Vocale”:

A negru, E alb, I roşu, U verde, O de-azur
Latentele obârşii vi le voi spune-odată:
A, golf de umbră, chingă păroasă-ntunecată
A muştelor lipite de-un hoit, jur-împrejur;

Cândva această poezie a suscitat destule comentarii, însă “Ştim astăzi, dintr-o mărturie a lui Verlaine, făcută lui Pierre Louys, că lui Artur

---

* *Op. cit.*, p. 44

** Se ştie cât de binefăcătoare este starea de spirit produsă de muzica ascultată în timpul lucrului la atelier şi destui pictori îşi « fac meseria » pe un fond muzical. Evident, se pune problema alegerii ei, fiind greu de conceput – să zicem – lucrul la un tablou dominat de calm pe un fond sonor sincopat, dezlănțuit, redat în fortissimo possibile.

<<nici nu-i păsa dacă A e negru sau alb>> şi că, de fapt, îşi bătuse joc de filistini”*. Aşadar, din toate aceste misterioase asoceri între vocale şi culori nu mai rămân decât nişte versuri vii şi şocante ale unui adolescent de geniu.

În finalul acestor discuții, ni se impune o învățătură : se pare că cea mai utilă cale de descifrare a expresivității culorilor este *contactul cu operele maeştrilor.* Acest contact este, contrar aşteptărilor, în primul rând unul formativ şi abia apoi unul instructiv. De ce? De la maeştri vom învăța cum se face pictură, deci culoare – altminteri de la cine? Avându-i aproape, ne creem propriul nostru mod de abordare a culorii**. Un astfel de “etalon” particular nu apare spontan, născut din nimic, ideea “generațiilor spontanee” fiind o iluzie păgubitoare.

Apare astfel ca o necesitate studiul capodoperelor provenite din epoci mai vechi sau mai noi, din şcoli şi curente diferite. O utilitate aparte din punctul de vedere al expresivității cromatice o are studiul operelor unor artişti care au cultivat programatic exprimarea realităților interioare prin culoare: Van Gogh, poate în primul rând, dar şi alții, ca Gauguin, Klee, Kandinsky, Soutine, Rouault, Chagall, Matisse, Kokoschka, Ensor, etc.

În urma acestor succinte treceri în revistă, iată câteva posibile concluzii :

- Culoarea este depozitara unor forțe care acționează asupra noastră la modul senzorial, psihic şi spiritual.

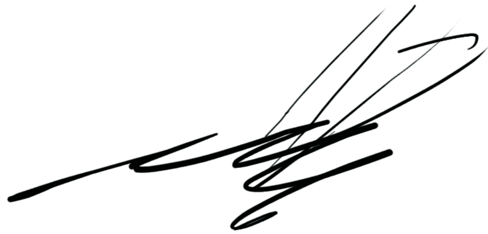
- Dincolo de relația cu forma, culoarea acționează şi în felul ei propriu, iar arta modernă dă curs liber acestor voci secrete ale culorii.

- „Cu cât mai cultivat este spiritul (omului) asupra căruia se exercită culoarea, cu atât mai profundă este emoția pe care această acțiune elementară o provoacă în suflet” (Kandinsky). De aceea, este cultivarea celorlalte arte – muzica, poezia, dansul, teatrul, filmul – pare cu atât mai necesară în efortul general de sensibilizare al pictorului.

---

* Francis Carco, *Prietenul pictorilor*, Ed. Meridiane, p.12.
** În acest sens poate fi oarecum lămuritor, prin translație, exemplul pitoresc al unuia din vechile « modele » ale Universității Naționale de Arte, care a pozat multor generații de studenți, vrednicul Nae -- un om de treabă, dar scund şi plin de felul lui, având el mâinile solide, de boxer, degete scurte şi groase, din care îi lipsea unul, cel mare. Cum poți învăța să înțelegi ce este şi cum se desenează o mână după asemenea… degetoaie ? O mână se desenează greu, poate mai greu decât un cap. Nu-i mai firesc să deprinzi construcția şi expresivitatea unor mâini de la Maeştri? Să zicem, El Greco sau Michelangelo, iar de la noi, Camil Ressu, Corneliu Baba...?

- Iar studiul expresivităţii culorilor va corecta şi ajusta intuiţia întâi de toate prin analiza aprofundată al maeştrilor şi, abia apoi, prin studiul naturii*.



* În plus, dincolo de compoziţia formală şi valorică, de la maeştri vom lua în seamă, multe altele ; poate, să zicem, şi faptul că textura, granulaţia pastei colorate este importantă pentru expresia generală a tabloului, în sensul că o tuşă plină, aspră şi rugoasă, îndrăzneaţă, va sugera un mesaj conflictual, dinamic şi tensionat, iar o tuşă reţinută, şi un finisaj minuţios, dimpotrivă, va induce stări de echilibru şi calm. Contemplarea maeştrilor ne poate spune multe...

SIMBOLISMUL CULORILOR

Simbolul este definit în dicționare ca fiind o reprezentare indirectă, convențională a ceva care poate fi „un obiect, o ființă, o noțiune, o idee, o însuşire, un sentiment etc.” (DEX). Astfel, există simboluri matematice (semnele plus, minus etc.), chimice (Pb, Zn etc.), rutiere (semnele de circulație), militare (drapelul, uniforma), istorice, politice, religioase, rituale, culturale, profesionale (bresle etc.), asociative (masonerie, klu-klux-klan etc), heraldice şi altele, încă.

Suntem înconjurați de simboluri. Pitorescul şi varietatea lor sunt spectaculoase. Iată câteva de sorginte animală:

- Lupul simbolizează azi răul, diavolul însuşi apărându-i lui Faust ca o asemenea fiară; admirat de om, acum 15 mii de ani, prin transformări succesive, lupul a devenit însă câinele de mai târziu, metamorfozându-se în simbolul fidelității nelimitate (vezi „câinele soldatului”). Dacii îl purtau deasupra capetelor, în lupte, iar unii nativi din America îl venerează încă.
- Pe de altă parte, pisica -- un simbol religios benefic în Egiptul antic, în Renaştere şi Evul Mediu a devenit unul malefic, semnificând magia şi vrăjitoarele.
- Vulpea, mult literaturizată, sugerează şiretenia.
- Țapul, asociat cu diavolul, la vechii greci, prin zeul Priap era însă simbolul virilității. (De altfel, în mitologia greacă simbolistica abundă - Venus, Jupiter, Hades, Hercule, Icar etc.)
- Vaca este sfântă la indieni, un simbol benefic, în timp ce pentru restul oamenilor rămâne o simplă sursă de carne.
- Şarpele era în antichitate simbolul vindecării şi al naşterii - imagine păstrată în sigla cu şarpele încolăcit din farmacii; Biblia l-a transformat în diavolul ispititor, cel care aduce omului căderea şi moartea. Şarpele care îşi muşcă coada rămâne însă simbolul infinitului, ca şi al medicinei.
- Pasărea este simbolul zborului, păunul simbolizează veşnicia, bufnița reprezintă filosofia, iar corbul semnifică moartea - deşi în America latină circulă legende în care apare ca salvatorul oamenilor, iar la noi, aflat la

loc de mare cinste pe stema vechilor principate române, apare cu inelul în cioc.

Există şi destule simboluri inspirate din universul fitomorf: crinul simbolizează monarhia franceză, trandafirii sunt siglele unor partide politice de la noi, busuiocul şi călăparul aduc noroc în simbolistica noastră populară, iar trifoiul cu patru foi este semnul norocului.

Cum stau lucrurile în lumea culorilor?

Despre faptul că oamenii atribuie culorilor sensuri simbolice am mai amintit, în treacăt, în legătură cu disocierea luminii; este momentul să ne amintim că Newton, conformându-se vechii tradiții după care cifra 7 are un înțeles simbolic, a adăugat celor cinci culori pe care le numărase la început indigoul şi oranjul; de atunci fizicienii numără şapte culori în spectrul solar (iar pictorii numai şase). Această tendință de asociere a culorilor cu diverse semnificații secrete este prezentă în întreaga istorie a umanității. Astfel, a vorbi despre simbolismul unei culori înseamnă a admite că acea culoare nu există doar ca prezență în sine, ci are o conotație, este în acelaşi timp un cod, un semnal de avertizare, un semnal psihic – benefic sau malefic.

Şi iată cum, pe lângă cea senzorială, psihică şi spirituală, apare şi „dimensiunea" simbolică. Să facem un scurt tur de orizont în istoria simbolisticii culorilor.

Preistoria

Cercetătorii consideră că au fost atribuite culorii puteri magice încă din Paleolitic, marcând astfel debutul simbolismului cromatic.

Roşul, se crede că reprezintă pentru omul preistoric elementul vital fundamental (probabil prin analogie cu sângele, deci cu viața, cu răsăritul sau apusul soarelui, poate şi cu efectele fiziologice ale acestei culori, care este cea mai excitantă din banda spectrală). Faptul că sângele era simbolul vieții este atestată de obiceiul unor popoare vechi de a-şi scălda (sau măcar stropi) copiii cu sânge. Triburile primitive contemporane îl folosesc încă şi azi în diferite ritualuri, cu acelaşi înțeles.

Săpăturile arheologice evidențiază prezența roşului în riturile funerare încă din paleoliticul mijlociu (existând urme de pământ roşu pe oasele găsite în morminte); iar de aici, presupunerea că omul de Neanderthal îşi vărga fața şi corpul cu roşu, alb şi negru, aidoma unor triburi primitive contemporane.

Se mai vorbeşte apoi despre aşa numitele "blazoane policrome"

de la Lascaux, care “apăreau deja ca semne tribale” ori “ca o semnătură distinctivă a unei familii sau a unui individ”*.

Antichitatea

Simbolistica egipteană a fost stabilită, din câte se ştie în mileniile V-IV, respectiv în epoca predinastică. Iată câteva străvechi simboluri egiptene: albastrul de lapis-lazuli simboliza cerul, respectiv nemurirea; era culoarea veşmintelor marelui preot, dar şi culoarea scarabeului purtat de soldaţi ca însemn al fidelităţii. Galbenul şi auriul semnificau, de asemenea, nemurirea. Verdele, respectiv vegetaţia, simboliza tinereţea şi sănătatea. Negrul sugera viaţa veşnică şi zeii subpământeni (probabil datorită mumificarii, proces în care se folosea bitumul, colorat natural în negru-brun), iar albul avea un caracter bipolar: pe de o parte simboliza veselia, iar pe de alta doliul. Roşul avea adesea un caracter nefast, simbolizând agresivitatea ; aşa se face că, în textele unor papirusuri scrise cu cerneală neagră cuvintele “rele” apar colorate în roşu, ba mai mult, oamenii şi câinii roşcaţi erau ocoliţi.

Simbolistica mesopotamiană ni se desvăluie din modul în care se concretiza în arhitectură: zigguratele, socotite “trepte spre cer”, erau în fapt piramide cu patru sau şapte trepte, reunite prin scări monumentale, fiecare nivel fiind acoperit cu o culoare care simboliza astrele. După mărturia lui Herodot (480-425 î.Hs), zigguratul lui Nabucodonosor de la Barisppa era colorat (de jos în sus) în şapte culori: negru (Saturn), oranj (Jupiter), roşu (Marte), galben (soarele), verde (Venus), albastru (Mercur), alb (Luna).

După acelaşi Herodot “părintele istoriei”, parapetele teraselor cetăţii Ecbatana (capitala Meziei şi apoi a imperiului sasanid, pe la cca.600 î.Hs.), erau colorate tot în şapte culori: alb, negru, purpuriu, albastru, roşu, argintiu şi auriu; după unii cercetători respectivele culori simbolizau planetele, după alţii curcubeul.

Superbele reliefuri asiriene par a fi colorate simbolic, întrucât se repetă aceleaşi formule cromatice, pentru aceleaşi forme-support : carnaţia este colorată în galben şi verde, părul, sprâncenele, gura şi uneori dinţii apar în negru (!), broderia şi harnaşamentele sunt albe, iar ciucurii şi curelele săbiilor repetă culorile roşu şi albastru.

China cultiva în vechime simboluri specifice: roşul reprezenta cerul şi elementul masculin, pozitiv, iar galbenul era în antichitate culoarea împăratului, doar el putând purta haine galbene -- adică ale înţelepciunii; pe de altă parte, simboliza pământul, feminitatea şi

* Maurice Déribéré, *La couleur*, Presses Universitaires de France, l964

elementul negativ. Albastrul era simbolul nemuririi, în unele părți al doliului. Albul semnifica şi el doliul. Pe de altă parte, punctele cardinale şi anotimpurile îşi aveau simboluri cromatice distincte.

În Grecia antică albul era culoarea divinității, iar negrul era simbolul zeilor subterani (ca şi la egipteni); simbolice trebuie să fi fost şi culorile care le acopereau templele şi statuile.

În Vechiul Testament albastrul hyacint colorează veşmintele marelui preot, în sens simbolic, iar purpura este culoarea măreției regelui, uneori şi a marelui preot; în Exodul este pomenit şi albastrul.

În Noul Testament (iar mai târziu, în iconografia creştină), albul simbolizează uneori moartea (giulgiurile mortuare ale lui Isus şi ale lui Lazăr după înviere), iar alteori gloria divină (hainele Mântuitorului în Schimbarea la Față, Invierea, Înălțarea şi Coborârea la iad, sau în veşmintele îngerilor etc.). Roşul simbolizează sângele Mântuitorului.

În Mexicul precolumbian, roşul era culoarea zeului pământului, a primăverii, a naşterii, a tinereții, a răsăritului.

Purpura, considerată simbolul puterii imperiale şi sacerdotale în întreaga antichitate, este pomenită de Homer, Herodot, Ovidiu, Suetoniu etc. Acelaşi simbol se perpetuează mai apoi în perioada medievală, extinzându-se şi asupra unor însemne papale (haina marcat sărbătorească a Papei era însă albă), iar veşmintele cardinalilor au rămas până astăzi purpurii. În sens malefic însă, Apocalipsa o îmbracă în purpură pe faimoasa Femeie prostituată (17,4).

Sunt de remarcat, de asemenea, semnificațiile magice pe care anticii la atribuiau pietrelor prețioase. Există ipoteze după care culoarea acestora a influențat simbolistica cromatică.

Evul Mediu

Evul Mediu este epoca în care simbolismul culorilor cunoaşte dezvoltarea maximă. În primele secole medievale sunt admise cultic (după o istorie scrisă în sec. 5) un număr de opt culori simbolice:

- roşul, semnifica sângele Mântuitorului (un simbol iconografic general)
- galbenul -- lumina divină
- verdele -- natura veşnică
- albastrul -- aspirația spre cer (în iconografie reprezintă şi astăzi transcendentul)
- purpuriul -- gloria cerească
- albul -- neprihănirea (la adunări solemne împărații bizantini se îmbrăcau în alb)
- negrul -- ispăşirea (fiind culoarea hainelor asceților)

- brunul -- maleficul, iadul

Culorile liturgice de bază admise începând cu sec. 9 şi consacrate în sec. 12 de Papa Inocenţiu al III-lea erau:
- albul -- adevărul, puritatea, bucuria
- roşul -- focul, sângele, iubirea divină
- verdele -- viața, justiția, tinerețea, speranța
- violetul -- pocăința
- negrul -- doliul, tristețea

În afara acestora, epoca mai cultiva şi alte simboluri:
- albastrul simboliza cerul, puritatea, virtutea şi înțelepciunea divină
- purpuriul* („roşul cardinal") semnifica triumful şi puterea divină; îl purta Papa, cardinalii, dar mai ales şi împărații şi regii ereditari.
- În simbolistica anglicană predomină culorile roşu, albastru, purpuriu, alb şi auriu.
- În Biserica ortodoxă predomină până astăzi culorile roşu, alb, negru, auriu.

Trei sunt domeniile manifeste ale simbolisticii medievale: iconografia şi ritualurile ecleziastice, viața laică, heraldica.

1. Simboluri creştine** generale:
- roşul -- caritatea, martirajul
- galbenul -- lumina divină, hainele duhovniceşti
- verdele -- credința, nemurirea (iar verdele pal -- culoarea botezului)
- albastrul – speranța, iubirea divină, sinceritatea, mila, pacea
- violetul – pocăința (simbol valabil şi azi la catolici)
- purpuriul -- puterea regală, imperială şi papală, demnitatea justiției
- trandafiriul -- veşmintele mucenicilor
- albul -- castitatea, puritatea
- negrul -- moartea
- griul -- amărăciunea
- auriul -- puterea, gloria divină

2. Simboluri laice cotidiene.

Simbolurile cotidiene ale perioadei medievale – răspândite în toate păturile sociale – sunt moşteniri antice adaptate vremii. Iată câteva, dintre care se remarcă roşul şi galbenul, ambele având semnificații bipolare:
- Roşul îşi păstrează vechea dualitate simbolică: în sens pozitiv evocă

* Termenul grecesc *porphura* (purpură), a generat un altul, *porfirogenet*, care înseamnă născut în purpură, adică într-o încăpere colorată în purpuriu, destinată exclusiv naşterilor imperiale din strălucitul Bizanț.

** Pentru detalii privind simbolurile epocii, vezi şi *L'icône, image de l'invisible* de Egon Sendler, Desclée de Brouwer (pg. 144-151).

puterea monarhică, militară şi juridică, sângele, viaţa, iubirea senzuală, hainele doctorilor; în sens negativ simbolizează mânia, ura, felinarul roşu al caselor de prostituţie, gluga călăului.
- Galbenul are acelaşi caracter bipolar: în sens pozitiv evocă nobleţea, onoarea, măreţia, soarele şi bogăţia; în sens negativ semnifică ruşinea şi oroarea: în Evul Mediu negustorii faliţi purtau pălărie galbenă, evreii închişi în ghetto-uri erau însemnaţi cu un cerc galben aplicat pe mantii; galbenul semnala epidemiile, dar şi zeflemeaua adresată soţilor încornoraţi.
- Verdele simboliza speranţa, calmul, vegetaţia.
- Albastrul semnifica fidelitatea în dragoste, cerul, lumea spiritului.
- Negrul (şi mai ales catifeaua neagră) simboliza moartea şi doliul, dar şi orgoliul specific nobiliar.

3. Simbolurile heraldice.

Simbolistica heraldică semnifică „pe blazon, virtuţile sau slăbiciunile, uneori chiar faptele infamante ale nobilului respectiv”* .

Renaşterea şi epocile următoare

Semnificaţiile ascunse ale culorilor se transmit şi epocilor post-medievale, dar într-o măsură mult mai redusă. Sensurile lor secrete atrag interesul unor personalităţi ilustre.

Leonardo da Vinci, eternul însetat de cunoaştere, în *Tratatul* său asociază un număr de cinci culori principale cu elementele naturale, acordându-le astfel, implicit, şi sensuri simbolice: albul reprezenta pentru el lumina, galbenul -- pământul, verdele – apa, albastrul -- aerul, roşul -- focul, negrul – întunericul.

Johann Wolfgang Goethe -- marele scriitor german cu care ne vom mai întâlni în acest text** --, şi-a îndreptat atenţia adesea şi asupra culorii şi implicaţiilor ei în viaţa cotidiană, observaţiile sale fiind deosebit de interesante; privind, el chiar şi vedea. După el, simbolurile cromatice derivă în fapt din efectele psiho-fizice, fiind determinate şi de condiţiile ambientale. Călătorind mult, el observă cum popoarele cu mare vitalitate preferă culorile tari şi mai ales calde (francezii), în vreme

---

* Paul Constantin, *Culoare, artă, ambient* , Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979, p. 62, adaugă şi alte detalii.

** Publicând în 1807 *Teoria culorii,* Goethe este unul din ctitorii Cromatologiei. El a sesizat de pildă contrastul complementarelor, comentând faptul că o floare galbenă, aflată în plină lumină, capătă un ton violaceu în zona de umbră observaţie ce precede interesul pictorilor pentru acest domeniu. Goethe este autorul multor comentarii privind impresivitatea culorilor. Pe lângă cercul cu şase culori, printre altele, a imaginat şi o complexă figură circulară reprezentând semnificaţiile culorilor.

ce popoarele din zonele moderate preferă galbenul pal (englezii şi germanii), iar populaţiile primitive, inclusiv copiii, optează pentru vechiul cinabru (vermillonul mai întunecat, de origine naturală), care este culoarea cea mai activă din spectru, tentă potrivită cu temperamentul lor. Popoarele din sudul Europei, îşi notează Goethe, se îmbracă în culori vii, aflate în concordanţă cu peisajul însorit, iar cele nordice cultivă culorile temperate, în general hainele corespunzând temperamentului, culorii pielii, sexului, vârstei şi situaţiei generale a omului; pe de altă parte, el constată că portul este tributar şi unor facilităţi tehnice: germanii foloseau mult albastrul (cu care se boia un postav foarte durabil) şi verdele (care se fixa bine la vopsit). Comentariile sale cuprind de asemenea şi referinţe la unele semnificaţii simbolice vechi – cum ar fi purpura antică, roşurile şi galbenurile medievale şi renascentiste etc.

*

Se consideră că simbolurile cromatice europene s-au statornicit lent, într-o perioadă care acoperă mii de ani, încheindu-se aproximativ în secolul 18; putem constata astfel că se poate vorbi despre o veritabilă „gramatică" a comunicării prin culori, sensurile mesajelor cromatice putând fi înţelese numai prin studiul lor semantic. În mod firesc, simbolurile Europei au fost moştenite şi de ţările marcate de cultura bătrânului nostru continent. Prin comparaţie, remarcăm destule deosebiri faţă de alte arii geografice:

- În India islamică galbenul semnifică şi astăzi ciuma, carantina.
- La musulmani verdele este culoarea Profetului şi a credinţei.
- În China doliul e simbolizat de alb şi albastru (albastrul evocând totodată nemurirea).
- În pictura japoneză roşul simbolizează credinţa, iar albul este folosit, printre altele, de gheişe, ca fond de ten (adică un rafinament cosmetic)
- În Africa de sud, acelaşi roşu este simbolul libertăţii şi voioşiei.
-În Tibet, roşul este culoarea sacrului; călugării din mănăstirile tibetane mărturisesc că, intrând în stările lor extatice, par a se cufunda în culoarea roşie.

Principalele simboluri cromatice europene *

- Roşul semnifică forţa, pasiunea, lupta, revoluţia, dinamismul, iubirea, sângele, focul, furia, culoarea menţinându-şi caracterul bipolar: pozitiv -- puterea, regalitatea şi conducerea militară, negativ -- gluga călăului, felinarul caselor de prostituţie.
- Vermillonul simbolizează dorinţa, erotismul, dominaţia.
- Oranjul simbolizează energia, bucuria, căldura solară, belşugul pământului. (vezi cerealele şi unele fructe), optimismul.
- Galbenul are în continuare semnificaţii bipolare: pozitiv -- soarele, lumina, măreţia, puterea, bogăţia, nobleţea, veselia, optimismul, ştiinţa, iar negativ -- ruşinea, invidia, gelozia, epidemia.
- Verdele -- natura, tinereţea, vitalitatea, fertilitatea, liniştea, concilierea, mulţumirea, speranţa.
- Albastrul -- infinitul, fidelitatea, nostalgia, mulţumirea, iubirea calmă, răceala.
- Purpuriul -- puterea, bogăţia, fastul; este culoarea imperială, regală şi papală.
- Violetul -- bătrâneţea, tristeţea, gravitatea, descurajarea, pocăinţa creştină şi, în biserica catolică, doliul.
- Albul -- lumina, puritatea, virtutea, pacea, prietenia şi sinceritatea.
- Negrul -- întunericul, neantul, răul, moartea, doliul, regretul şi durerea, gravitatea, tristeţea, durerea, ostilitatea, solemnitatea.
- Griul cald – majestatea.
- Griul rece – sărăcia.
- Auriul a fost mult întrebuinţat, cu deosebire în Evul Mediu -- pentru aureole, ca fundaluri ale icoanelor sau în tablourile religioase, pe cupolele mozaicate ori la manuscrisele miniaturizate; este cel mai răspândit simbol al luminii divine, reprezentând lumea celestă, iluminarea mistică, miraculosul, sfinţenia.

Simbolurile – o altă realitate.

Percepţia culorilor (şi nu mai puţin a formelor) este afectată şi amplificată de încărcătura lor secretă, de simbolul pe care culorile îl poartă în mod implicit. Comunicând o altă realitate decât cea directă, perceptibilă, simbolul cromatic este un semn, o convenţie capabilă să transmită aluzii şi chiar informaţii; prin el formele colorate se spiritualizează şi devin idei şi sentimente.

Simbolurile sunt creaţii colective care nu ţin seama de experienţa

* Vezi şi P. Constantin, *op. cit.,* p 6

individuală nemijlocită.

Fiind sinteze ale unor grupuri umane, ele variază în timp şi în spaţiu, de la o epocă istorică la alta, de la un popor la altul şi de la o cultură la alta.

Principalele căi de formare a simbolurilor cromatice:

- ritualurile religioase
- evenimentele istorice, revoluţiile etc. (care impun stindarde, drapele, embleme, insigne, decoraţii)
- mitologia şi cultura
- evenimentele sociale (concretizate inclusiv în heraldică)
- meseriile şi stările sociale (hainele roşii ale călăului, smochingul, roba neagră a avocatului, albastrul hainelor frizerului spaniol de altădată, uniformele soldaţilor de la diverse arme sau instituţii, uniformele şcolare etc.)
- portul popular, cu nesfârşitele lui variaţii
- asocierile mentale cu diverse elemente naturale (cerul, focul, întunericul etc.)*
- reflexele gastonomice (analogii între culori, gusturi şi mirosuri)
- reflexele termice (focul arde, gheaţa îngheaţă etc.)

Fixarea simbolurilor

Perpetuate din generaţie în generaţie prin diverse datini şi ritualuri, simbolurile relevă o realitate secundară. Decisivă pentru funcţionarea lor este învăţarea (imitarea), repetarea şi trăirea, cu alte cuvinte tradiţia.

Copilul care învaţă simbolurile cromatice aduce cu el în mică măsură datele lui senzoriale şi psihice, el le cunoaşte şi le apropie din viaţa cotidiană a colectivităţii căreia îi aparţine. Încă de mic, el cunoaşte tradiţiile vestimentare încetăţenite: culorile deschise şi vesele sunt destinate celor mici şi tineretului, iar culorile închise şi negrul sunt pentru cei vârstnici; fetele şi femeile poartă culori vii, iar bărbaţii culori mai sobre. Tot atunci învaţă şi culorile potrivite cu diferitele ocazii: rochia albă o poartă mireasa, hainele negre sunt potrivite pentru doliu, dar le poartă preoţii, albastrul este culoarea băieţeilor şi rozul sau roşul sunt ale fetiţelor etc. Încă din copilărie se deprind expresii uzuale ca "galben de frică", "roşu de mânie", "verde de necaz" şi se învaţă convenţiile tradiţionale cum sunt drapelul naţional, stemele, medaliile, culorile semafoarelor şi ale taxiurilor, ca şi atâtea altele.

---

* Destule simboluri cromatice îşi au rădăcinile în reacţiile psiho-senzoriale.

Utilitatea simbolurilor – astăzi

Interpretarea corectă a mesajului artistic propriu operelor de artă create în epoci vechi depinde într-o bună măsură de sensurile simbolice ale culorilor vehiculate în colectivităţile umane respective -- a se vedea, în acest sens, simbolurile cromatice din artele egipteană, bizantină, medievală etc.

Se mai cere adăugat că respectiva interpretare nu trebuie să ignore sensul contradictoriu al unor simboluri. Astfel, după cum s-a menţionat, albul semnifică pentru europoeni puritate, iar pentru asiatici doliu ; în cazul roşului, culoare malefică pentru vechii egipteni, sensul a fost modificat total, culoarea devenind semnul bravurii şi generozităţii în heraldica medievală, iar în epocile mai noi, fiind simbolul revoluţiilor etc., etc.

Cât de prezent mai este totuşi simbolul în pictura actuală ?

Trebuie să recunoaştem că în arta modernă* şi contemporană sensul simbolic al culorilor îşi are un loc mai modest decât odinioară, iar atunci când apare este disimulat de noutatea limbajului. Explozia «idiomurilor » vizuale îl domină.

Cu toate acestea, descifrarea ”vocilor secrete” ale culorilor este realizabilă prin analiza stilistică a operelor. Artistul modern nu se subordonează, la modul declarat, semanticii culorilor; şi totuşi, un creator de talia lui Van Gogh îşi alegea verdele după natura temei alese, intuindu-i conotaţiile simbolice sau de altă natură – când proaspăt, virat spre galben, când obosit, maladiv, degradat spre oliv. Alţii au procedat la fel. În secolul 20, Pablo Picasso a “lansat” el însuşi mesaje simbolice. Vineţiurile tablourilor lui ce ţin de “perioada albastră” au părăsit semnificaţia tradiţională, simbolizând mai degrabă mister, nopţi irosite, incertitudine; iar rozul, simbol propriu intimităţii şi gingăşiei feminine, a căpătat valenţe morbide.

Arta modernă, caracterizată mai mult prin sugestie decât naraţie, produce totuşi în mintea privitorului stări complexe care – dincolo de voinţa sa –, au tangenţă cu înţelesurile simbolice ale culorilor. Aşa stând lucrurile, chiar arta abstractă, contopind într-un fel lumea exterioară cu cea înterioară şi sugerându-le prin polarităţi complexe de forţe, <u>utilizează implicit</u> ipostazele simbolice ale culorilor.

* Cu candoarea lui particulară, delicatul Maurice Utrillo -- mânat de impresii personale sau rememorând simboluri, a scris o poezie intitulată « Art pictural », din care preluăm ultima strofă (citată de Camilian Dementrescu, *op. cit.,* p. 91):

Celest e-albastrul, al răului duşman,
Iar galbenul, gelosul, adesea-i fad, banal,
Un roşu are iadu-n el, arzând feroce,
Ci verdele-i speranţă şi rozul nuntă dulce…

AMESTECUL CULORILOR

Pentru a înlesni cursivitatea discuției pe această temă, trebuie precizată mai întâi natura culorilor -- depăşind astfel o primă dificultate: culorile sunt lumini sau pigmenți?

Deşi la prima vedere s-ar părea că e vorba despre unul şi acelaşi lucru, în realitate culorile fac parte din două grupe distincte ca natură şi tentă: pigmentare şi spectrale. Fiecare grupă fiind compusă din alte culori de bază, este normal ca şi rezultatele amestecurilor dintre ele să difere; primele au „corp fizic", celelalte nu.

1. *Culorile pigmentare*

Vorbim despre culorile folosite de pictori, preparate din pigmenți.

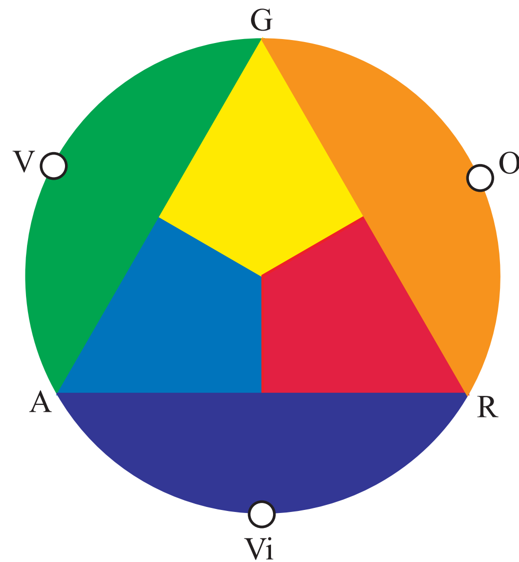
Culorile pigmentare numite *primare fundamentale** sunt cele bine ştiute: *roşu, galben* şi *albastru* ** (care sunt indivizibile), iar secundarele lor, derivate din primele, sunt: *oranj, verde şi violet.* Perechile de *complementare fundamentale* sunt *roşu-verde, galben-violet, oranj-albastru.* Amestecul culorilor-pigmenți dă negru.

Relațiile pigmentarelor rezultă din următoarea schemă grafică:

---

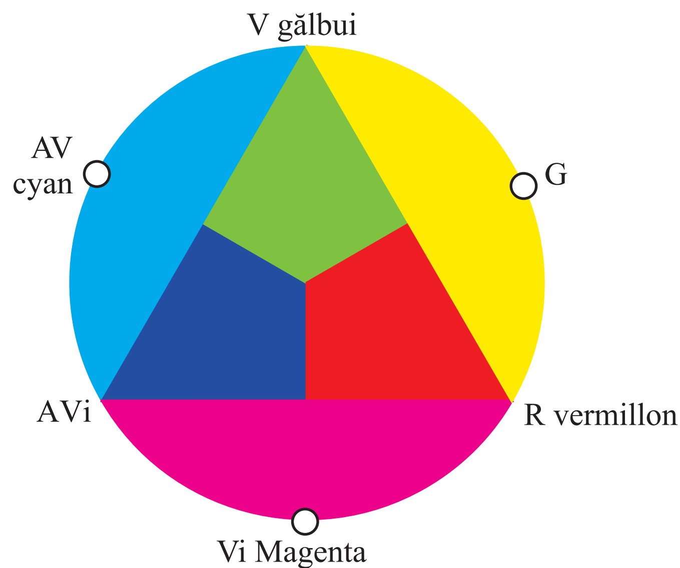
* Pentru evitarea multor confuzii posibile, trebuie făcută distincția netă dintre *primare generatoare* şi *primare fundamentale*: Iată formularea lui R.Arnheim: „ *Primarele generatoare se referă la procesele prin care iau naştere culorile; primarele fundamentale sunt elementele a ceea ce vedem după apariția culorilor în câmpul vizual"(Op. cit.,*p. 336). Prin translație, şi complementarele se vor numi la fel. Aşadar, vorbind despre culorile *generatoare* ne referim la culorile-lumină, culorile *fundamentale* fiind culorile pictorului.

** Există opinii după care şi verdele ar fi o primară fundamentală. Pictorii nu sunt de acord.



2. *Culorile spectrale*

Acestea sunt lumini colorate. Numite altfel şi culori-lumină, ele apar bine reprezentate în următoarea schemă:



Observăm schimbări de substanţă şi de nomenclatură. Aici culorile *primare generatoare* sunt: *roşul vermillon, verdele gălbui* şi *albastrul-violet* (ultramarin). Iar secundarele, rezultate din primele, sunt:

galbenul, albastrul-verzui (numit şi cyanic sau turcoaz) şi *violetul de Magenta* (mai cunoscut ca purpuriu sau ciclamen). Dacă spectrul culorilor lumină este aici: roşu vermillon, galben, verde gălbui, albastru verzui (cyanic), albastru-violet, violet de Magenta (purpuriu), perechile de *complementare generatoare* devin: *roşul vermillon* cu *albastrul verzui* (cyanic), *verdele gălbui* cu *violetul de Magenta* (purpuriu) şi *galbenul* cu *albastrul violaceu.*

Aici se întâmplă un lucru esenţial: *amestecul primarelor dă lumina albă* (sau un gri neutru foarte deschis)*.

După "ineditul" noţiunilor privind culorile spectrale, iată-ne în faţa altuia, generator de posibile confuzii: modul în care se produc amestecurile. Lucrurile sunt însă destul de simple.

Specialiştii descifrează două tipuri de amestec: unul *aditiv* (obţinut prin însumare), descoperit încă din secolul 19, şi altul *substractiv* (realizat prin scădere).

Ambele feluri de amestec sunt proprii ambelor feluri de culori. Iar pentru că în cele două categorii de amestec intră două feluri de culori, este evident că şi rezultatele amestecurilor vor fi diferite.

AMESTECUL CULORILOR-LUMINĂ

Am amintit că amestecul culorilor-lumină poate fi făcut în două feluri: prin adiţie şi prin substracţie. Le vom lua la rând.

1. Amestecul aditiv de culori-lumină (realizat prin însumare, adăugare, adiţie)

Întrucât se realizează direct pe retină (şi nu în prealabil), acestui amestec i se mai spune şi amestec optic.

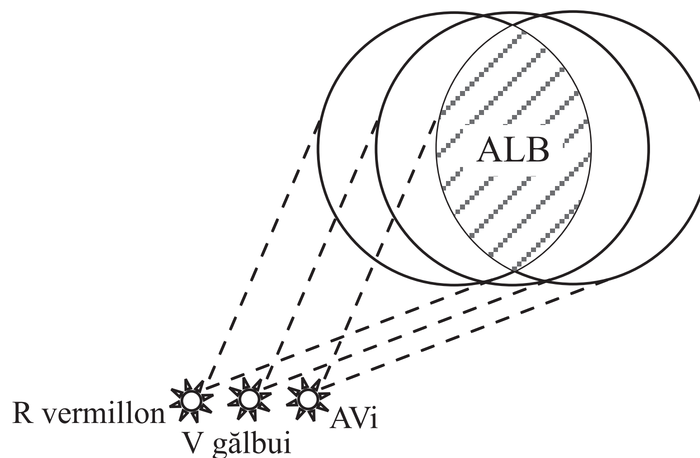
Pentru înţelegerea lui să apelăm la o experienţă clasică, bazată pe studiile lui J.C.Maxwell (1885) - care a demonstrat experimental că din cele trei culori-lumină de bază se pot obţine toate celelalte, inclusiv lumina albă (reconfirmându-se astfel teoria tricromatică a lui Young):

- Proiecţia se face pe un ecran alb (acromatic) folosindu-se trei proiectoare, fiecare din ele fiind prevăzut cu câte un filtru de sticlă colorată în culorile-lumină numite mai înainte primare generatoare: roşu

---

* În acest context, este interesant să ne amintim că Seurat a încercat să obţină efectul de lumină colorată folosind adesea complementarele culorilor-lumină (mai degrabă decât pe cele pigmentare). Citind în1881 „Modern Chromatics" de Ogden Roood ultimele teorii asupra culorilor, el confirma încă în secolul 19 adevărul contrastului simultan şi pentru culorile-lumină.

vermillon (641 nm.), verde gălbui (536 nm.) şi albastru-violet (459 nm), aşa cum rezultă din schema urmatoare:



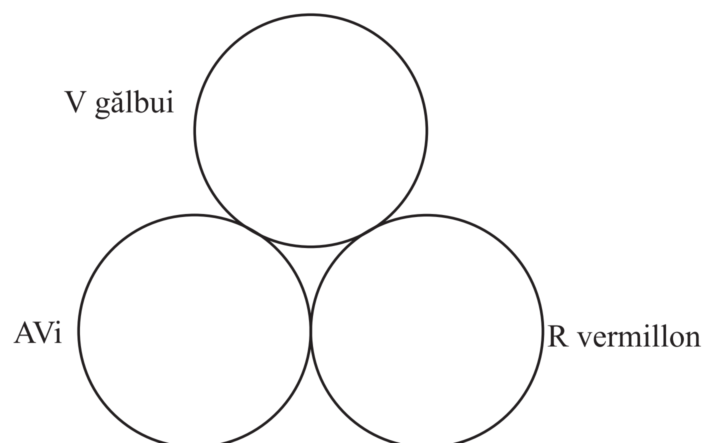
Aşa stând lucrurile, vom conchide că senzaţia de alb (sau ceva apropiat lui) se produce în următoarele patru cazuri:

A. Atunci când, suprapunem fascicolele colorate ale celor trei proiectoare.

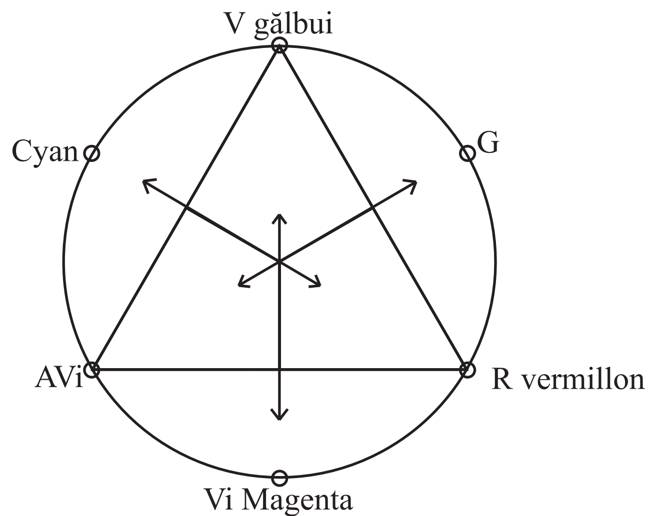
Explicaţie: adiţionarea (însumarea) culorilor spectrale de bază recompune lumina albă pe ecranul acromatic (vezi schema anterioară).

B. În cazul când privim de departe fascicolele juxtapuse pe ecranul acromatic ale celor trei proiectoare.

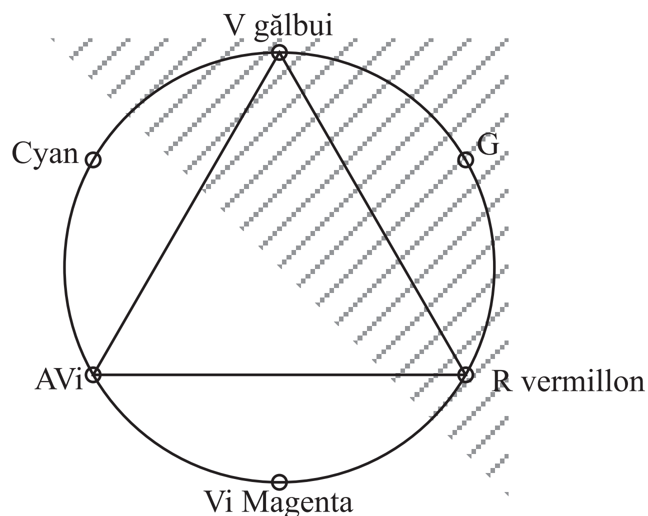
Explicaţie: cele trei pete îşi păstrează identitatea, dar privite de departe, se insumează pe retina noastră, creând efectul optic de alb.



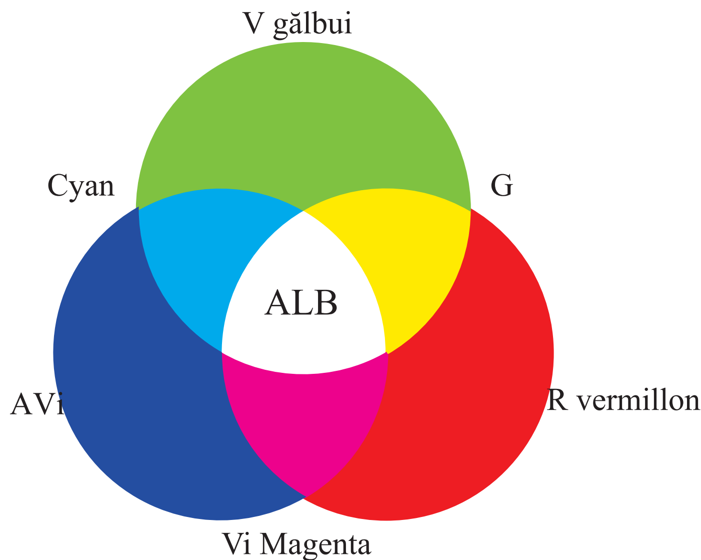
C. Dacă suprapunem oricare pereche de complementare generatoare. *Explicație*: fiecare pereche de complementare le conține pe cele trei primare generatoare -- despre care ştim că, însumate, produc alb.



D. În situația când suprapunem oricare grup de trei culori (luate în succesiune pe cercul cromatic) peste grupul celorlalte trei culori rămase. *Explicație*: fiecare grupă este complementara celeilalte, astfel că se însumează cele trei culori primare – despre care ştim că dau lumina albă.



Culorile-lumină secundare se pot obține, în mod firesc, prin suprapunerea a câte două culori-lumină primare: roşul vermillon + verdele gălbui dau galben, roşul vermillon + albastrul-violet dau violet de Magenta (purpuriu), iar verdele gălbui + albastrul-violet dau albastru verzui (cyanic).



Vom reține deci că amestecul aditiv se realizează prin însumarea lungimilor de undă ale culorilor spectrale. Datorită acestei însumări rezultă o intensitate luminoasă mai mare decât a fiecăreia din componentele amestecului, luate în parte.

Amestecul aditiv este mai propriu culorilor lumină (fiind însă utilizat şi pentru culorile pigmentare).

Aplicații ale amestecului aditiv de lumini colorate:

- televiziunea în culori

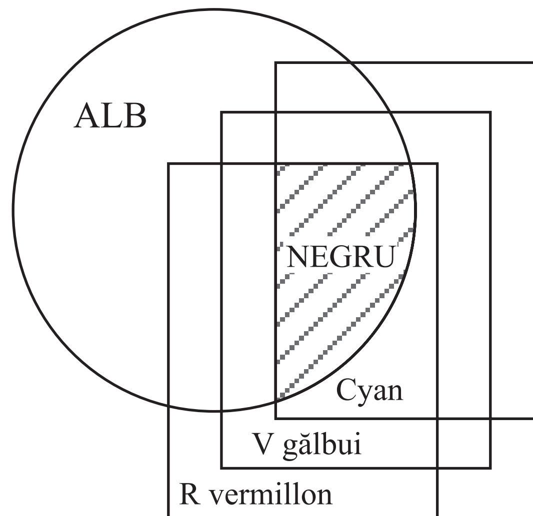
2. Amestecul substractiv de culori-lumină (realizat prin sustragere, scădere)

Acest fel de amestec se produce înaintea momentului în care razele de lumină ajung la retină .

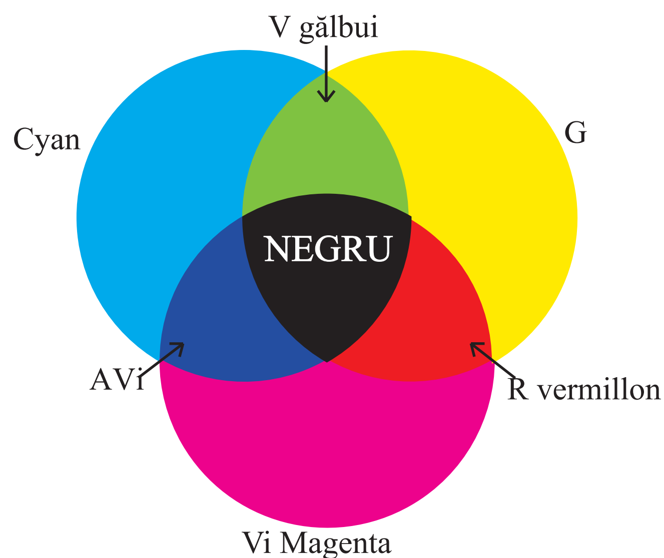
Mecanismul fenomenului este demonstrat de următoarea experiență:

- Aplicând pe acelaşi proiector (aşadar suprapuse una peste alta) trei sticle colorate în culorile-lumină numite primare generatoare (roşu vermillon, verde gălbui, albastru-violet), pe ecranul alb va apărea culoarea neagră (sau un gri foarte închis).

Explicație: prin suprapunere am sustras din lumina spectrală albă, care pleacă de la proiector, toate cele trei culori-lumină de bază din care este formată; cu alte cuvinte lumina albă a fost sustrasă şi absorbită de sticlele colorate.



O altă experiență demonstrează că putem reconstitui culorile-lumină primare generatoare din cele secundare (galben, cyan, Magenta), ceea ce este imposibil în cazul pigmenților:
- Dacă aşezăm peste un fond luminos două câte două sticle transparente,



colorate potrivit, din galben şi violet de Magenta (purpuriu) obținem un roşu vermillon, din galben şi albastru verzui (cyanic) rezultă verde gălbui, iar din albastru verzui (cyanic) şi violet de Magenta se va produce un albastru-violet.

Explicația este vădită, dacă ne amintim modul în care sunt absorbite sau nu culorile spectrului de către sticlele colorate. Aplicând aceasta în cazul de față conchidem că ochiul nostru vede culorile care nu au fost absorbite de sticlele colorate. Culorile care le-au străbătut (sustrase deci din lumina albă), grupate două câte două, dau (prin suprapunere) culorile lumină primare.

Aplicații ale amestecurilor substractive de lumini colorate:

- scenografie (proiecții colorate pe diferite ecrane, costume etc.)
- jocuri colorate de apă etc.

Deşi amestecul substractiv se poate face şi cu culori spectrale, este mai propriu amestecurilor pigmentare.

AMESTECUL CULORILOR PIGMENTARE

Acest amestec este cunoscut de pictori din practica paletei. Avem de a face şi aici cu ambele tipuri de amestec, supuse aceloraşi principii ca şi amestecurile spectrale: aditiv şi substractiv.

1. Amestecul aditiv de pigmenți

Fiind şi acesta un amestec optic, se bazează la rândul lui pe însumarea (directă) pe retină a unor impulsuri cromatice care pleacă de la anumite culori juxtapuse.

Aplicații:

- mozaicurile
- pictura pointilistă*
- discul lui Newton (cu care se recompune lumina albă)
- rasterul colorat din tipografia veche

2. *Amestecul substractiv* de pigmenți

Acest tip de amestec se produce prin combinații pigmentare care au loc înaintea ajungerii razelor colorate la retină. Este însă un amestec** care se poate face fie prin (a) melanjul pigmenților, fie prin (b)

* Există opinia după care pointilismul (care a încercat să opereze cu lumini colorate) are o înțelegere eronată a discului lui Newton (Havel, *op. cit.*, p. 219).

** În perioadele clasice amestecurile se făceau prin suprapunerea succesivă de glasiuri. Impresioniştii au recurs la mici pete juxtapuse - un mijloc de expresie plastică folosit prin excelență de *pointilişti* (care au amestecat optic pete minuscule divers colorate).

suprapunerea unor glasiuri transparente sau semitransparente.

Aplicații:

- amestecurile cotidiene de pe paleta pictorului
- vopsitorie, zugrăveli
- imprimeria contemporană (fotografii, planşe, hărți, afişe, reclame etc)*.

*

Rezultatele ambelor feluri de amestec substractiv ne sunt familiare pentru simplul motiv că pictăm cu cele trei culori pe care se bazează: roşu, galben, albastru. Să facem totuşi un scurt rezumat al amestecurilor substractive de pigmenți, util pentru fixarea denumirilor (folosind pentru ilustrare cercul cu 12 culori al lui Itten):

Există trei culori primare** fundamentale (numite şi de bază), care nu pot fi create prin amestec: R,G,A.

Există trei culori secundare (denumite uneori binare, binare de gradul I, culori de gradul II, „complementare"), care rezultă din amestecul primarelor:

- oranj (obținut din roşu + galben)
- verde (obținut din galben + albastru)
- violet (obținut din roşu + albastru)

Există şase culori terțiare (denumite şi ternare, binare de gradul II, culori de gradul III), care rezultă din amestecul unei primare cu o secundară:

- roşu + oranj = roşu-oranj (sau oranj-roşu)
- galben + oranj = galben-oranj (sau oranj-galben)
- galben + verde = galben-verde (sau verde-galben)
- albastru + verde = albastru-verde (sau verde-albastru)
- albastru + violet = albastru-violet (sau violet-albastru)
- roşu + violet = roşu-violet (sau violet-roşu)

Prin amestecul primarelor cu terțiarele şi al terțiarelor cu binarele se poate crea cercul cu 24 de culori ş.a.m.d. Se spune că din amestecul fizic (pe paletă) al celor trei primare cu cele trei secundare rezultă cca. 900 de tente distincte.

---

* „Înțelegem că triada *galben-cyan-Magenta* a devenit baza imprimeriei tricrome întrucât nu numai că permite realizarea unei game cât se poate de complete şi corecte, dar ne oferă, în afară de aceasta, violetul şi purpuriul, irealizabile prin amestecul vechilor materiale, cum ne dovedesc ilustrațiile de odinioară, executate cu primele culori primare" (Havel, *op. cit.,* p. 223).

** Teoretizând, încă acum 500 de ani Leonardo le numea „culori simple", iar pe cele secundare „culori din a doua categorie" (adică „ce se nasc din amestecul altor culori").

Culorile *complementare fundamentale „primare*” sunt în număr de trei perechi:

- roşu – verde,
- galben – violet
- albastru – oranj.

Culorile *complementare fundamentale „binare”* constituie alte trei perechi:

- roşu-oranj cu verde-albastru,
- galben-verde cu violet-roşu
- albastru-violet cu oranj-galben.

Oricare culoare a spectrului este complementară faţă de grupul celorlalte cinci culori.

Amestecul de trei culori:

- Culorile primare fundamentale (roşu, galben, albastru) amestecate optic dau alb, amestecate fizic în părți bine proporționate dau gri neutru, iar la întâmplare dau griuri colorate.
- Culorile secundare amestecate în părți egale dau un gri neutru, iar în părți inegale dau griuri colorate

Amestecul optic al celor şase culori pigmentare dă – teoretic – alb (vezi discul lui Newton).

Amestecul fizic al celor şase culori pigmentare dă negru.

Complementarele fundamentale pigmentare îşi exaltă luminozitatea prin juxtapunere.

Complementarele fundamentale pigmentare amestecate fizic se anihilează reciproc dând fie griuri neutre, fie griuri colorate.

Griurile colorate se obțin din amestecul unei culori primare cu complementara ei, cu alb, negru sau gri. Cenuşiurile neutre cele mai sigure se obțin din alb şi negru; tonurile gri rezultate din complementare sunt de obicei tulburi şi nesigure („murdare”).



SISTEME GRAFICE DE REPREZENTARE A CULORILOR

În efortul nostru de a defini culorile şi problemele lor se impune desigur cercetarea relaţiilor generale dintre ele – derivaţiile, vecinătăţile, consonanţele, disonanţele, opoziţiile – cu alte cuvinte sistematizarea lor. Firesc este să pornim de la culorile curcubeului (spectrul solar), iar cu această ocazie vom constata că asupra numărului lor au existat vechi controverse.

Dacă la începutul secolului 15 Leon Battista Alberti număra* patru culori (roşu, albastru verde şi gri – albul şi negrul ne fiind « culori adevărate, ci alterarea altor culori »), la sfârşitul aceluiaşi secol se vorbea despre şapte culori (Georg Reisch, 1496). Leonardo da Vinci numărase cinci, la fel cu Franciscus Anguilonius (1613) şi E. Mariotte (1620-1684). Peste două secole, Newton, care numărase iniţial cinci culori, le-a sporit numărul la şapte, incluzând şi indigoul, care este în fapt un derivat al albastrului. Spre sfârşitul aceluiaşi secol 17, savantul german Johann Zahn reface dispersia luminii prin cristal şi numără şase culori (roşu, galben, alb, verde, albastru şi violet; albul nefiind însă culoare, numărul lor scade tot la cinci). În secolul 18, Louis Bertrand Castel numără 12 culori în spectru, dar William Hogarth ştie deja că « există doar trei culori iniţiale în pictură, în afară de alb şi negru : şi anume roşu, galben şi albastru. Verdele şi violetul sunt compuse : prima din albastru şi galben, a doua din roşu şi din albastru »**.

Dilema, şi veche şi nouă, pare justificată pe de o parte datorită lăţimii variate şi mai cu seamă a interferenţei dintre culorile curcubeului, iar pe de altă parte, numărului extrem de mare de tonuri şi nuanţe din natură.

Dacă privim un tabel comparativ al măsurătorilor făcute de diverşi cercetători vom vedea că unii dintre ei (Abney, Listing, Popescu-Neveanu şi M.Golu etc) nu stabilesc pentru o anume culoare o cifră fixă (care să exprime lungimea ei de undă), ci îi acordă limite mai largi. După

---

* Leon Battista Alberti, *Despre pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969
** Eric Protter, *Pictori despre pictură*, p. 83

cercetătorii români albastrul e cuprins între 480-510 milimicroni, iar verdele, vecin, între 550-575 milimicroni (deci benzile sunt inegale, cea a albastrului e lată de 30, iar a verdelui de 25 milimicroni); surpriza este că în ciuda vecinătății lor, între ele se mai găseşte o bandă spectrală, lată de 4o milimicroni, ne inclusă în nomenclatura culorilor. Avem noi dreptul să nominalizăm însă spațiile rămase libere între benzi ca nişte „țări ale nimănui"? Unii o fac.

Oricare ar fi numărul culorilor spectrului, în practica lor milenară pictorii au lucrat cu şase culori: trei primare şi trei secundare, iar dacă acestea se amestecă între ele, adăugându-se şi alb-negru, se obține un foarte mare număr de culori intermediare*.

Destul de descumpănit trebuie să fi fost un pictor de mai acum câteva sute de ani văzându-se asaltat de noianul culorilor Spre norocul lui îşi făcea meseria bazat pe cunoştințe empirice şi pe intuiție, potrivit vechiului sistem de transmitere a învățăturilor de la maestru către ucenic. E cu neputință ca, mânați de curiozitate, să nu se fi întrebat totuşi câte ceva despre legăturile dintre culori…

Şi iată că, destul de târziu în ordine temporală, nevoia desluşirii unor relații necunoscute cuprinse în amintitul „noian de culori" a făcut să apară schemele logice, reprezentările grafice ale culorilor. Mai simple sau mai complexe, ele aveau menirea să-i ajute pe pictori atât în studiu, cât şi în practica artistică. Pentru început s-a recurs la figuri geometrice plane, ulterior s-au folosit şi cele în spațiu, menite să cuprindă nu numai tenta, ci şi luminozitatea şi saturația tonurilor (prima de acest fel pare să fi fost piramida lui J.H. Lambert, 1772).

Oprindu-ne la câteva din schemele vizuale mai cunoscute, luate în amintita ordine temporală, ne vom convinge de importanța, varietatea şi utilitatea lor.

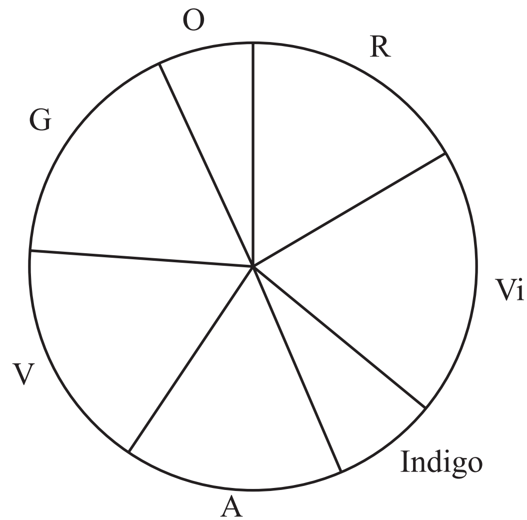
1. Cercul cromatic al lui Newton (sfârşitul sec.17)

Este de observat aria variată ocupată de culori -- aproximativ egală pentru roşu, verde şi violet (câte 60º), ceva mai mică pentru galben şi albastru (câte 54º), şi încă mai mică pentru oranj şi indigo (câte 34o).

Să observăm că în reprezentarea schematică a lui Newton figurează

*În pofida interesul redus al pictorului în acest sens, numărul de tonuri şi nuanțe ale culorilor a fost cuantificat, de câteva bune decenii, în disciplina ştiințifică numită colorimetrie, care a stabilit unele etaloane generalizatoare prin care culorile sunt exprimate numeric. Acestea se dovedesc cu totul necesare în fizică, chimie, design şi mai ales în industria producătorilor de materii colorante sau de maşini. Demersul a fost inițiat de M.E. Chevreul în anul 1839, în prezent fiind aplicate sisteme colorimetrice complexe (Munsell, British Colour Council, AFNOR, Ostwald etc.), fără să se ajungă din păcate la un numitor comun.

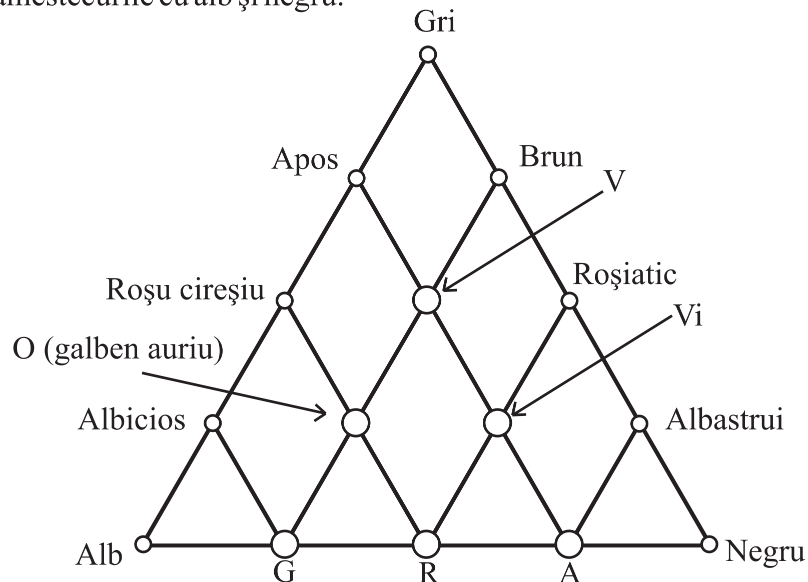
şapte culori (număr consemnat până azi de fizicieni, dar nu şi de pictori, care lucrează cu numai şase).



2. *Triunghiul culorilor, după matematicianul german Johann Zahn (1684)*

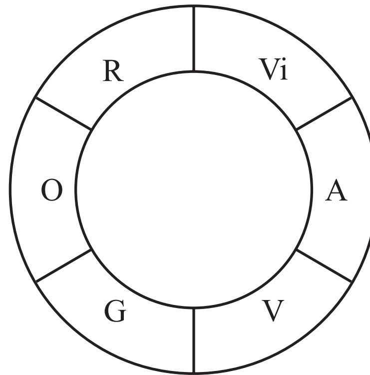
Este primul triunghi cunoscut al culorilor.

La baza triunghiului stau culorile primare, mărginite de alb şi negru, iar la primele intersecţii găsim culorile binare; laturile cuprind amestecurile cu alb şi negru.

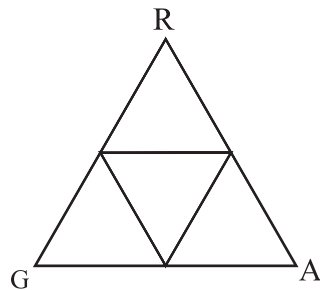


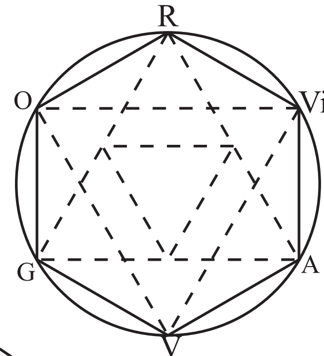
3. *Cercul culorilor, după Goethe (1807)*

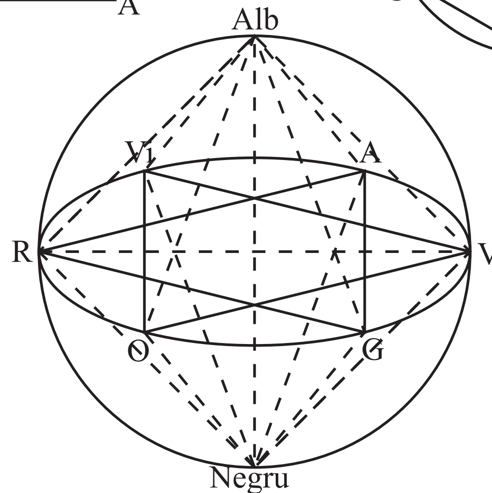
Remarcăm ariile egale ale celor 6 culori. Este prima reprezentare logică a culorilor, folosită şi astăzi de pictori.



4. Triunghiul, cercul şi sfera culorilor, după pictorul romantic german Philipp Otto Runge (1810)

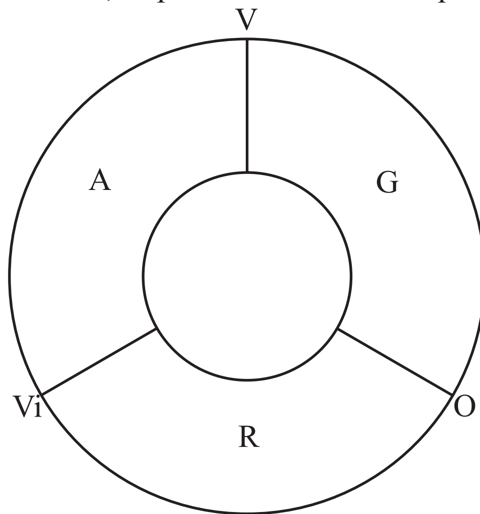


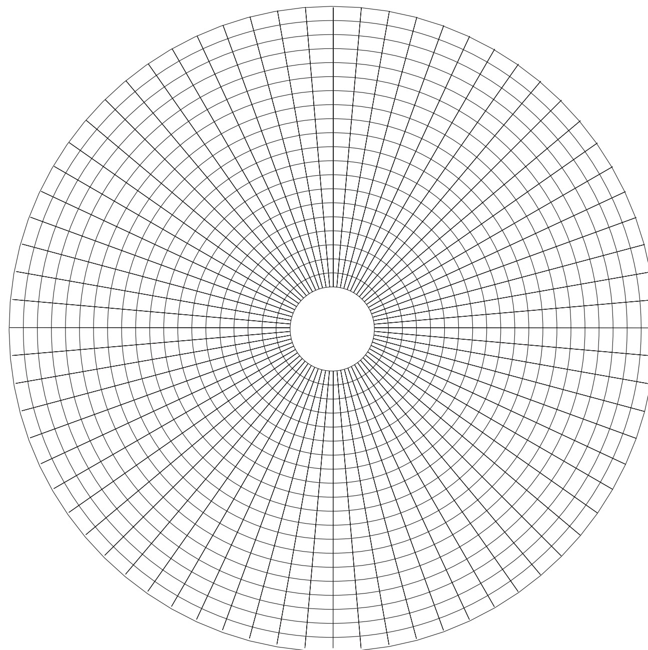




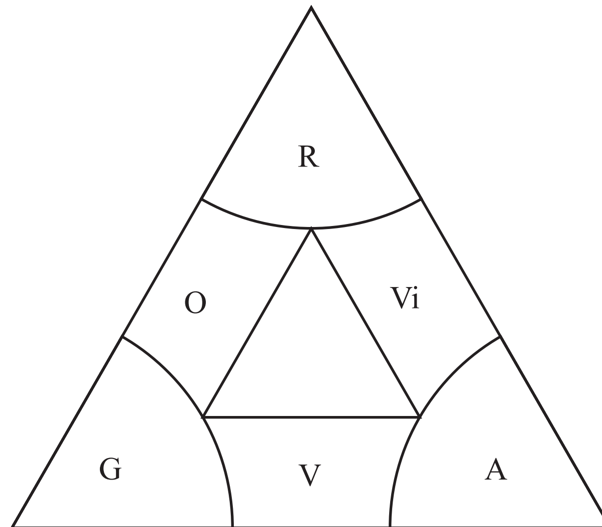
Să notăm invenția primei sfere a culorilor în care sunt reprezentate şi tonurile amestecate cu alb şi cu negru.

5. Cercul culorilor principale şi cercul cromatic al lui Michel Chevreul (1839), conținând 1368 de nuanțe. (Într-o carte publicată în 1864, autorul afirmă că pictorii folosesc cu mult mai multe: antichitatea – 14.800, iar pictorii secolului 18 -- până la 30 de mii de tonuri).



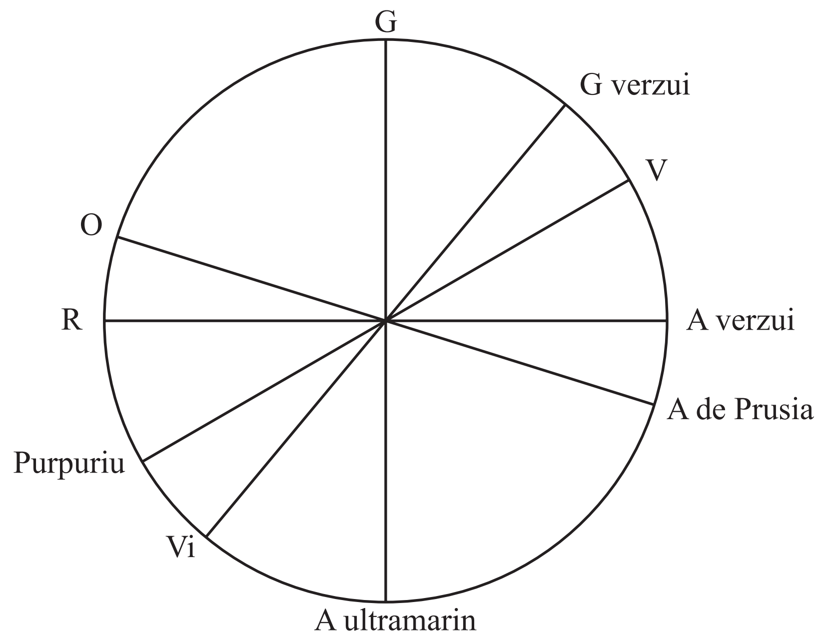


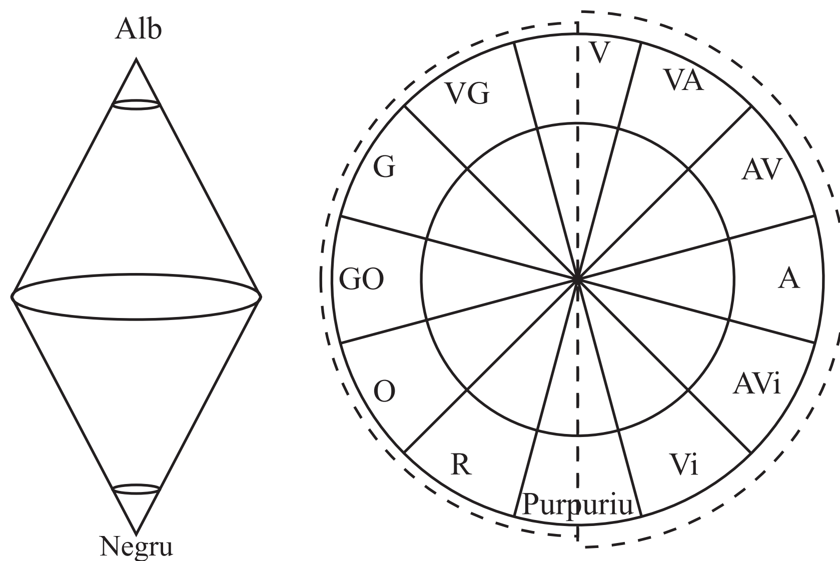
6.Triunghiul lui Eug ne Delacroix (prima jumătate a sec.19).



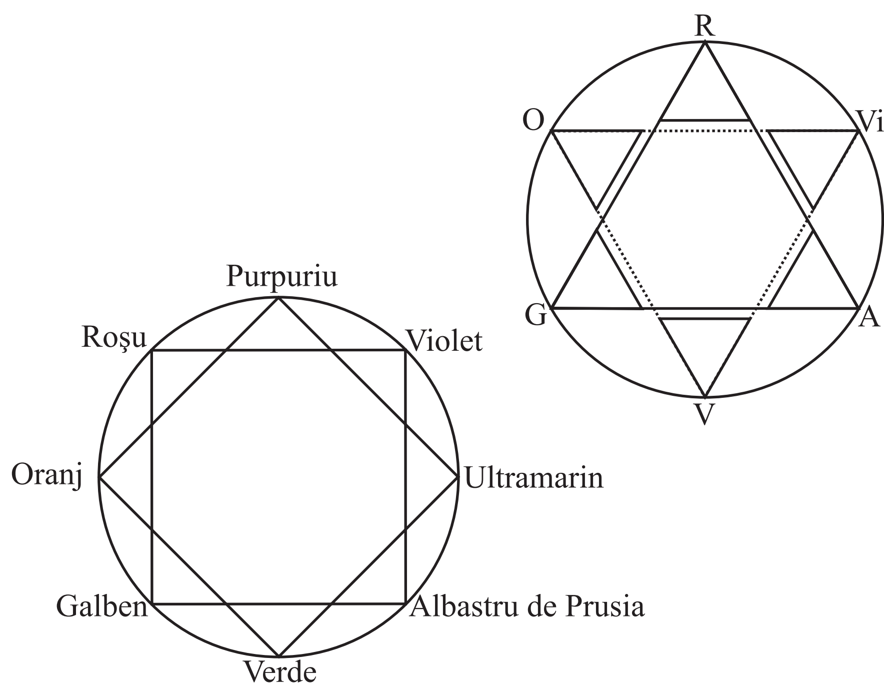
7. Cercurile cromatice şi conul dublu ale lui Ogden N. Rood (fizician american, sfârşitul sec.19)

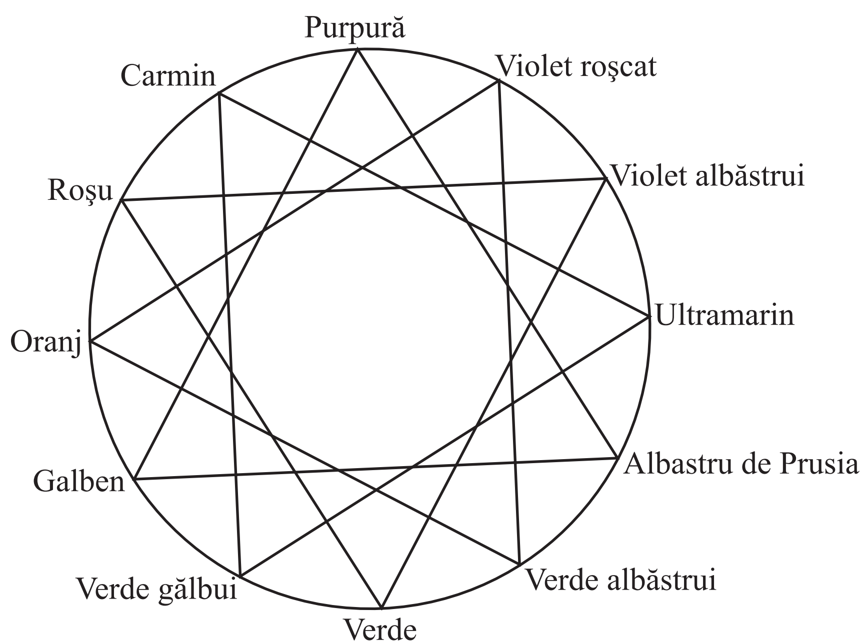
Să observăm că în cercul cu 10 culori apar cinci perechi de complementare.





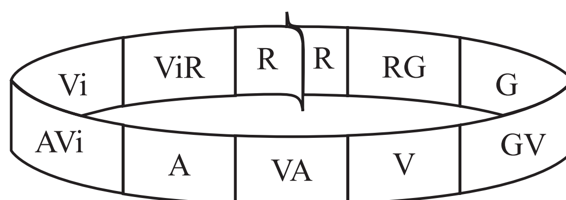
8. Cercurile cu 6, 8, şi 12 culori ale lui Adolf Hölzel (pictor şi pedagog, premergător al Şcolii Bauhaus)





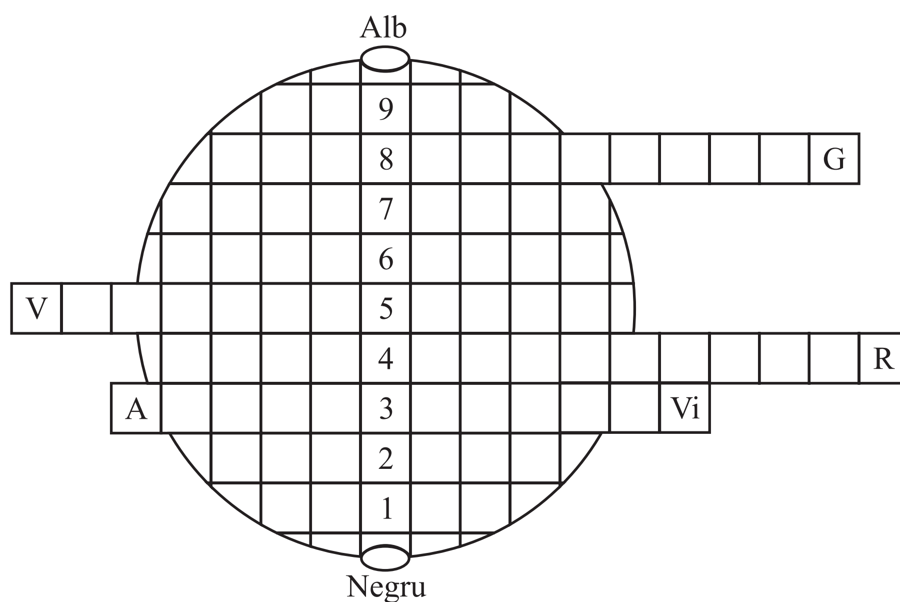
9. Banda, cercul, şi sfera culorilor, după Albert Henry Munsel, (pictor şi fizician, 1913)



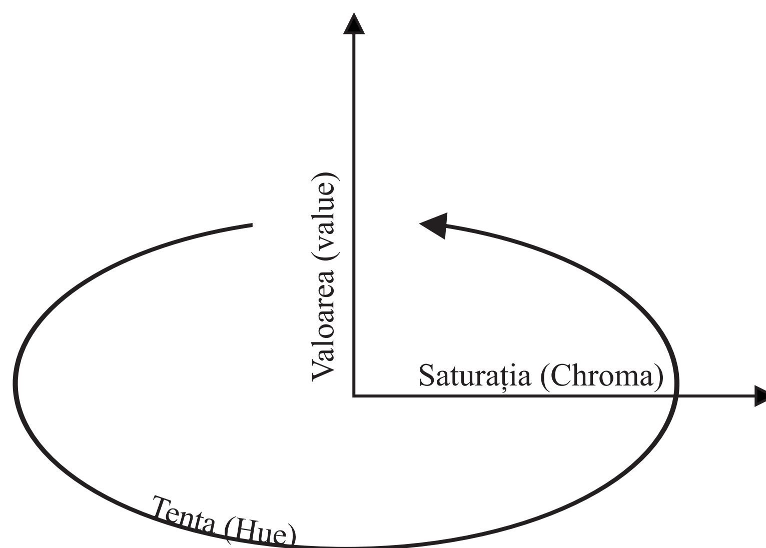


Să observăm cum banda desfăşurată, de sus, se închide şi capetele ei roşii se suprapun.

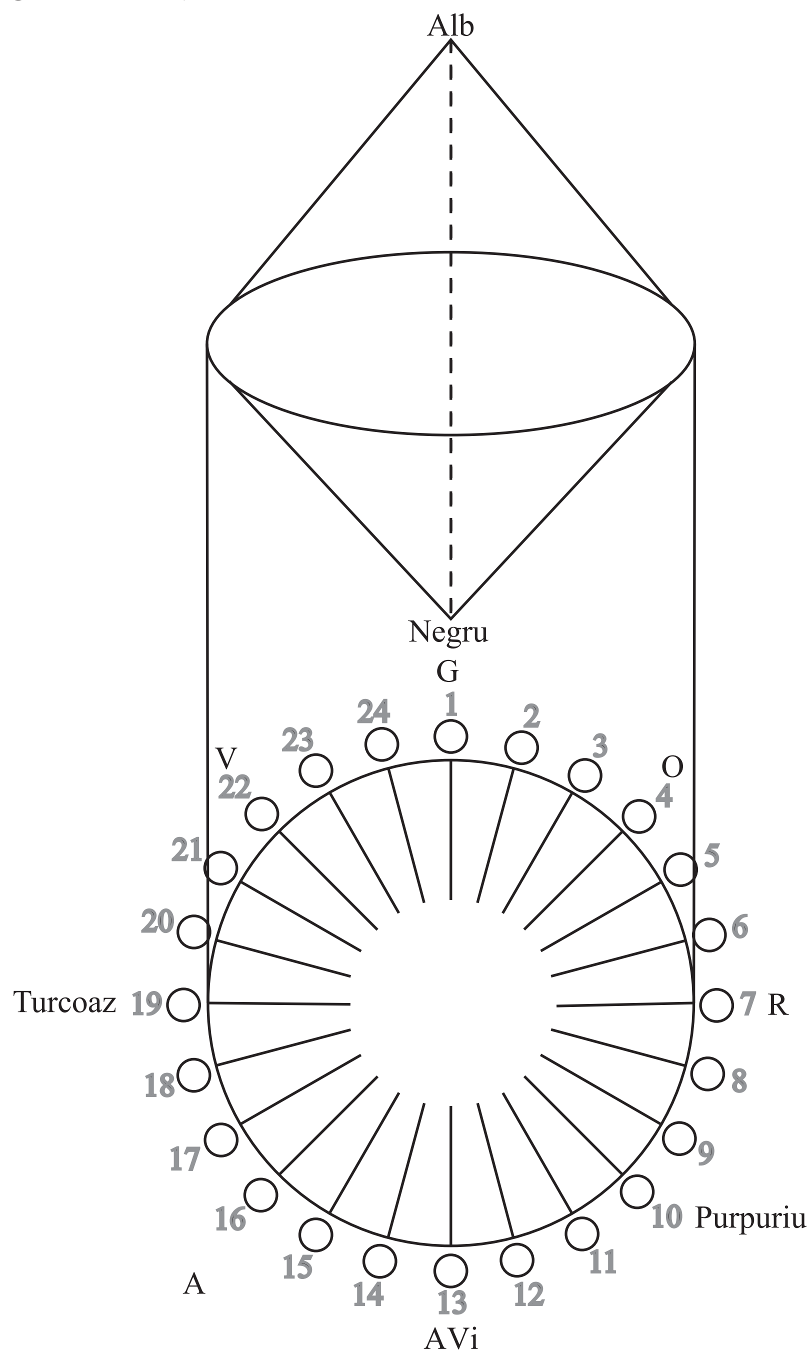
Reprezentarea plană a sferei culorilor arată astfel:



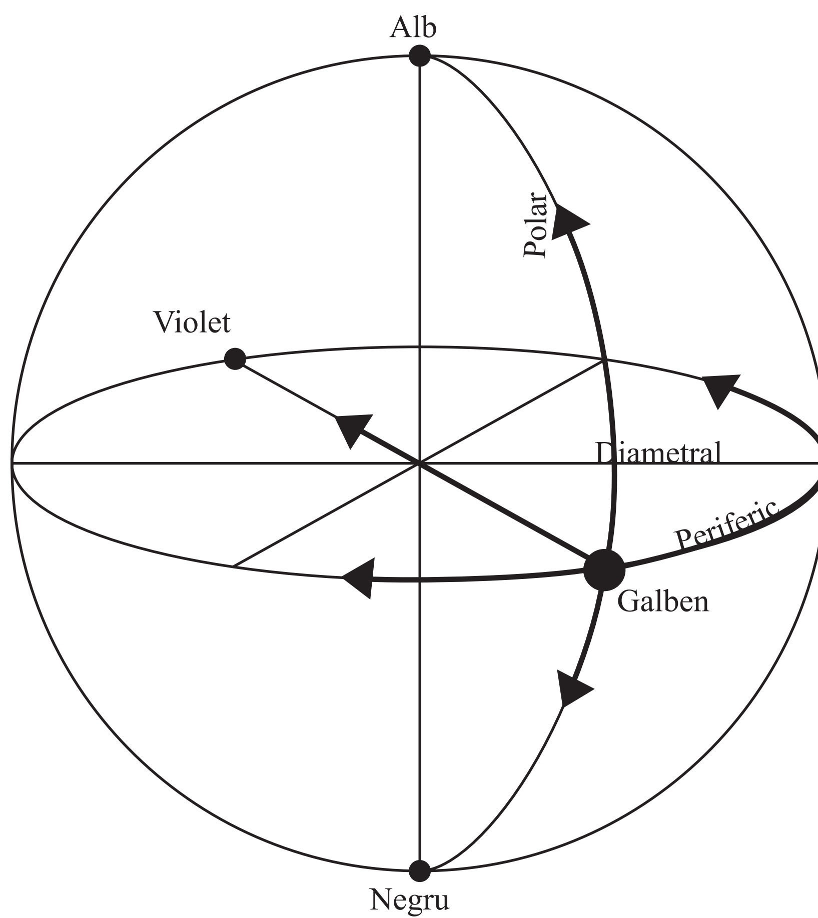
Schema generală pentru caracterele de bază ale oricărei culori, propusă de Munsell şi acceptată unanim astăzi, este următoarea:



10. Conul dublu cu 24 culori, după Wilhelm Ostwald (savant german, 1917)



11. Sfera culorilor, după Paul Klee („Canonul totalității culorilor”):

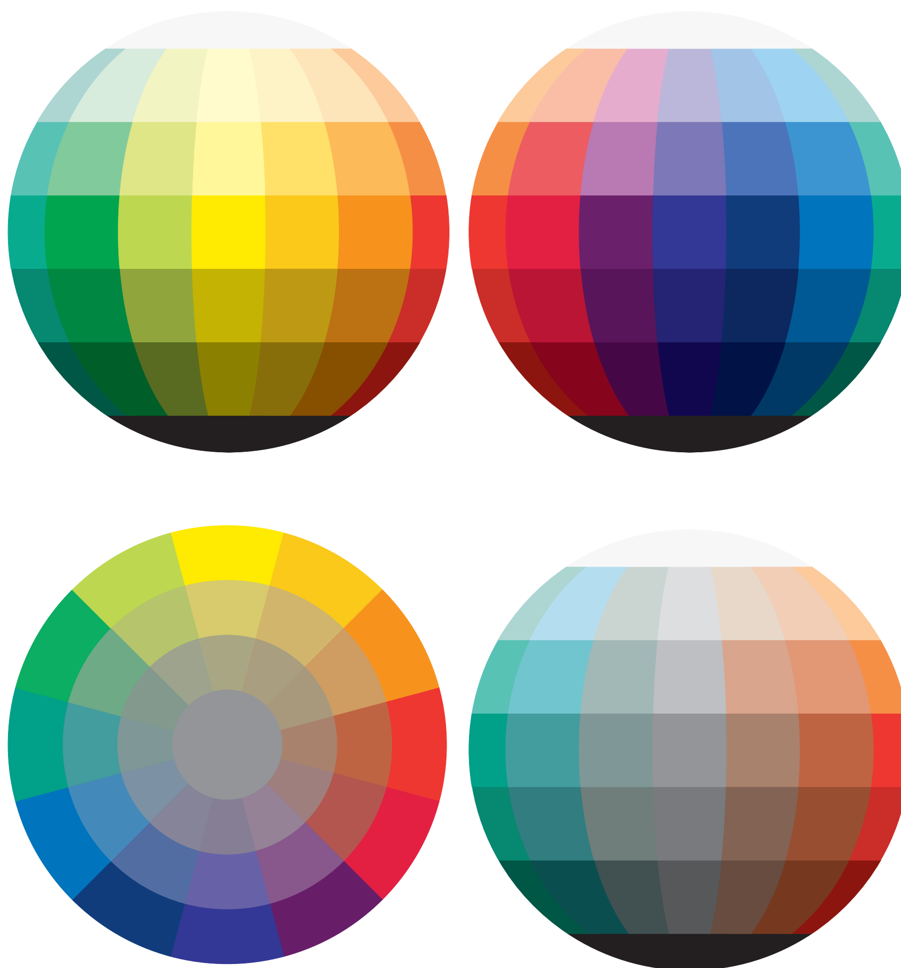


12. Cercul complex, steaua (imaginată în 1921) şi sfera culorilor, după Johannes Itten (profesor la Bauhaus, „Arta culorii”-- l961)





Remarcând, în continuare, faptul că Itten adoptă sfera lui Runge, iată două vederi generale -- în secțiune orizontală și verticală.



În încheiere, se cuvin amintite şi alte scheme elaborate în decursul timpului, printre care triunghiul imaginat de astronomul Johann Tobias Mayer în 1745, care aşează roşul, galbenul şi albastrul la cele trei vârfuri (imaginând 240 de trepte cromatice), „solidul" piramidal al culorilor al lui Lambert (1772), modelul sferic al lui Runge (1810), diagrama culorilor a lui William Turner (1822), cercul şi piramida culorilor aparţinând lui Hermann von Helmholtz (1856), „acordeonul cromatic" al pictorului german Rudolph Adams (1865), scala cromatică lineară propusă de Jehan-Georges Vibert (1891), cercul contrastelor (în care apar şi polii alb-negru) imaginat de W. Kandinsky, cercurile cu 6 sau 12 culori ale lui P. Klee, „cercul cromatic armonic" cu 24 culori aparţinând Centrului Informatic al Culorilor din Belgia şi, desigur, altele.

Rezumând, constatăm că au fost imaginate două feluri de scheme: plane şi spaţiale.

Schemele plane -- Delacroix, Itten etc. -- sunt simple şi uşor accesibile (prezentând tentele medii, reprezentative); în schimb schemele tridimensionale -- Runge, Munsel, Klee etc. -- sunt mai complete, permiţând cuprinderea tuturor celor trei caractere de bază ale culorilor: tenta dată de lungimea de undă, luminozitatea şi saturaţia Întrucât, din categoria acestora din urmă, sferele, conurile şi piramidele culorilor nu izbutesc totuşi să înfăţişeze faptul că tonurile ajung la maxima saturaţie în condiţii de luminozitate variabilă, au fost imaginate şi reprezentări grafice mai complexe, dar din păcate complicate -- care nu intră în grupul de probleme aflate acum în atenţie -- „solidul culorilor" al lui Albert Munsell, „cubul culorilor" al lui Alfred Hickethier, „trefle-diagram"-ul lui Edward Friel etc.

În urma acestei succinte treceri în revistă, mai trebuie spus că reprezentările grafice rămân convenţii uzuale care nu corespund întru totul lungimilor de undă din spectru: violetul, cu lungimea de undă cea mai scurtă, este alăturat roşului, care are lungimea de undă cea mai mare („şarpele care îşi muşcă coada"). Iar de aici, o reducţie inerentă, generatoare de eventuale confuzii, iar pe plan practic, dificultatea cunoscută de toţi pictorii de a obţine un violet curat din roşu şi albastru.

În istoria paletei, valabilitatea acestor reprezentări grafice este determinată de nevoia înţelegerii relaţiilor dintre culori.

Schemele grafice sunt astfel veritabile busole orientative – pentru învăţăcel, ca şi pentru publicul larg.



CONTRASTELE DE CULOARE

Am constatat că ochiul uman este un receptor subiectiv şi că nu întotdeauna „concluziile” lui concordă cu rezultatele obiective ale măsurătorilor făcute cu aparatele specializate. În interiorul pomenitei subiectivităţi, între culorile percepute de ochi apare întotdeauna o interacţiune – ceea ce înseamnează că o culoare o influenţează pe alta şi se lasă influenţată la rândul ei --, interacţiune pe care aparatele de măsură nu o sesizează, fiind pur subiectivă.

Datorată comparaţiei pe care ochiul nostru o face în mod spontan, culorile au o stabilitate relativă*. Astfel, un roşu mediu aşezat lângă un roşu rupt pare mai strălucitor, dar pus lângă un roşu şi mai intens pare el însuşi rupt.

Interacţiunea culorilor generează în principal două feluri de relaţii cromatice:

1. relaţii de *contrast* (de distanţare sau chiar de opoziţie cromatică)
2. relaţii de *asimilare* (de apropiere, de nivelare cromatică)

Pentru arta picturii cele mai importante sunt primele, contrastele, socotite a fi însăşi fundamentul armoniei cromatice. Pictorii o ştiu din totdeauna.

Contrastele se produc datorită acţiunii simultane sau succesive a stimulilor luminoşi ambientali asupra organului vizual.

Un contrast cromatic discret apare de îndată ce aplicăm o pată colorată puternic pe orice suprafaţă (albă, gri sau neagră, colorată sau ba): automat, restul suprafeţei pare a se distanţa într-o direcţie opusă cromatic sau valoric, spre complementara petei iniţiale; iată de ce este importantă culoarea pereţilor pe care se expun tablourile. Dacă contrastul cromatic apare chiar şi în prezenţa unei singure culori aşternute pe pânză, cu atât mai firesc este să se producă atunci când se aştern două sau mai multe culori.

---

* Aceeaşi instabilitate relativă o au şi liniile, formele plane, formele spaţiale, valorile, mărimile textura, raporturile de plin-gol etc.

Un contrast cromatic clar apare întotdeauna când pe o suprafață există minimum două culori suficient de diferite între ele pentru a putea fi comparate. Cu cât distanța dintre cele două culori care intră în contrast e mai mare, cu atât efectul este mai puternic, iar când distanța ajunge la maximum, între cele două culori se stabileşte o relație de polaritate -- adică un contrast polar, o opoziție cromatică. E interesant de observat însă că opoziția cromatică nu este antagonică, ba dimpotrivă, polii opuşi se atrag asemenea polilor plus-minus din electricitate, producându-se efectele cele mai puternice*.

Contrastele polare sunt următoarele:

- contrastul complementarelor
- contrastul valoric (numit şi de închis-deschis sau de clarobscur)
- contrastul termic (numit de obicei de cald-rece)
- contrastul cantitativ

Ca urmare a acestor observații, cea mai simplă definiție a contrastului de culoare ar putea fi următoarea: numim contrast de culoare şirul de efecte specifice produse prin compararea a minimum două culori -- şir în care efectul principal este distanțarea reciprocă. Contrastele afectează deopotrivă tenta, luminozitatea şi saturația culorilor.

Cei vechi cunoşteau contrastele. Leonardo da Vinci şi-a notat în „Tratatul" său (la p. 90): „Orice culoare se vădeşte mai bine prin culoarea potrivnică ei", concretizând apoi: „albul mărginit de o culoare închisă face contururile să pară şi mai negre, iar albul şi mai alb". După câteva decenii, Giorgio Vasari scria la rândul lui în „Viețile…": „o culoare mai deschisă o face să pară mai vie pe cea de lângă ea, iar culorile mohorâte şi palide le fac să pară mai vesele pe cele de alături, dându-le parcă o înflăcărată frumusețe"**. Iar pentru Tintoretto, deşi aparținea tagmei coloriştilor venețieni, negrul şi albul erau cele mai frumoase culori, „deoarece una conferă forță personajelor adâncindu-le umbrele, iar cealaltă le scoate în relief"***.

Dintre marii pictori ai secolului 2o – în general parcimonioşi cu declarațiile --, Matisse afirmă: „Nu pictez lucrurile, ci diferențele dintre lucruri". Georges Braque o spune în felul său: „Eu nu pictez lucruri, ci raporturile lor"****.

---

* În arta picturii, opozițiile mari de orice natură -- de linii, forme, culori (mai ales cele distanțate valoric) etc., exprimă stări afective puternice; nu trebuie să mire pe nimeni încredințarea pictorului că între alb şi negru se petrece o dramă.

** Eric Protter, *op. cit.,* p. 55

*** ibidem, p.57

**** L. Brion-Guerry, *Cézanne şi exprimarea spațiului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 243

Contrastele de culoare au constituit obiectul de studiu al mai multor oameni de cultură din ultimele secole – Goethe („Teoria culorii”, 1807), Schopenhauer („Văzul şi culorile”, 1816), Eugene Michel Chevreul (care a scris în anul 1829 prima carte despre contrastul simultan, surprinzătoare pentru epoca sa) şi mai ales Adolf Hölzel, care a formulat întâia oară cele şapte tipuri de contrast.

S-au ocupat de contraste şi câţiva pictori iluştri: Kandinsky, Klee şi Josef Albers (pictor şi teoretician american, provenit de la Bauhaus – Weimar).

Cea mai importantă contribuţie la studiul contrastelor o are desigur Johannes Itten. În „Arta culorii” (1961), el scrie: „Până astăzi ne lipseşte o introducere clară şi fundamentată în practica şi exerciţiile necesare explicării efectelor particulare ale contrastelor de culoare. Studiul pe care l-am efectuat asupra contrastelor de culoare constituie un element important al teoriei culorilor”. Preluând si completând studiile lui Hölzel, el defineşte contrastele de culoare aşa cum sunt cunoscute astăzi:

1. Contrastul culorii în sine
2. Contrastul de clarobscur
3. Contrastul de cald-rece
4. Contrastul complementarelor
5. Contrastul simultan
6. Contrastul de calitate
7. Contrastul de cantitate.

„Aceste contraste, precizează Itten, sunt dirijate de legi atât de diferite încât fiecare din ele trebuie studiat în particular”*.

Contrastele diferă între ele prin caracterele specifice, modul de formare, acţiunea optică, expresivă şi constructivă. Constituind legea de bază a creaţiei artistice, importanţa contrastelor cromatice este covârşitoare pentru pictură, deoarece fiind omniprezente acolo unde există lumină, pictura – ca artă a culorii – nu poate fi concepută în lipsa acestora.

Studiul lor, mai ales în perioada de început este esenţial.

Intuite de geniul lor, cele şapte contraste de culoare se regăsesc în operele pictorilor dintotdeauna – începând cu bizonii de la Altamira şi continuând prin milenii până în zilele noastre. În fapt, ele sunt singurele (şapte) modalităţi în care se poate concretiza o imagine, iar cu cât unul sau altul dintre ele se manifestă mai vizibil, cu atât respectiva reprezentare picturală este mai pregnantă.

---

* Johannes Itten, *op. cit.*, p. 33

CONTRASTUL CULORII ÎN SINE

Vorbim despre contrastul dintre culorile puternic saturate. Acest contrast creează suprafețe multicolore, intense cromatic şi foarte expresive.

Este cel mai simplu dintre contraste şi poate avea loc în prezența a *minimum trei culori* cât mai diferite între ele (adică depărtate în spectru).

Contrastul poate fi pus în evidență prin trei exerciții (planşe) ale căror efecte vor fi comparate în final:

1. O suprafață în care se alătură* mai multe culori primare saturate la maximum – din care rezultă efecte expresive ferme, aproape aspre.
2. O suprafață în care se alătură culorile secundare – aici efectul diminuându-se în comparație cu precedentul.
3. O suprafață în care se juxtapun culori secundare şi terțiare – aici efectele, deşi se aseamănă, sunt mai slabe decât în planşa precedentă.

Vom reține deci că cel mai puternic contrast de acest fel are loc între culorile primare (roşu, galben, albastru saturate la maximum) şi pe măsură ce ne depărtăm de ele forța contrastului scade.

Dacă culorilor primare folosite în acest contrast le juxtapunem alb şi negru, forța expresivă a fiecărei culori creşte, accentuându-i-se sinele, caracterul particular. *Explicație:*

1. negrul exaltă luminozitatea culorilor vecine, iar albul le amplifică saturația (chiar dacă le scade luminozitatea);
2. scad mult influențele reciproce ale culorilor, care se neutralizează major, astfel încât caracterul particular al fiecărei culori creşte – motiv care justifică denumirea contrastului „în sine”.

Aşadar, contrastul culorilor în sine câştigă cel mai mare efect expresiv dacă se alătură alb şi negru oricăror culori.

Prin juxtapunerea primarelor cu secundarele poate fi creată o mare diversitate de contraste în sine; lipsind alăturările de alb şi negru, forța expresivă a contrastului este mai redusă.

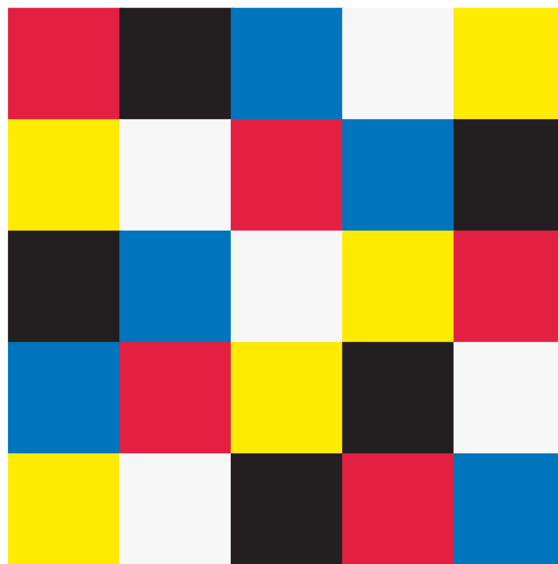
Vom observa că suprafața multicoloră creată cu ajutorul contrastului culorii în sine se poate îmbogăți ca expresie şi cu senzațiile implicite produse de culorile implicate: tentele calde „vin”, cele reci „pleacă”, unele sunt mai grele iar altele mai uşoare, altele sunt calde sau reci, uscate-umede etc., etc.

Valențe noi se produc şi când variază valorația şi mărimea petelor colorate.

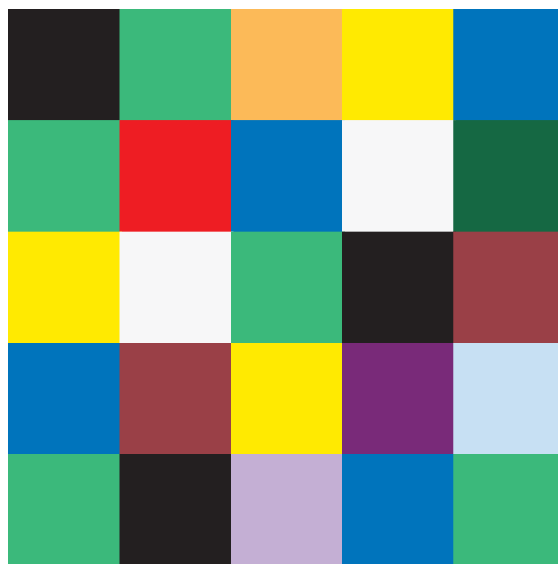
---

* În exercițiile obişnuite de juxtapunere, obişnuite în cromatologie, se recurge la mici carouri colorate aplatizat.

Planşă cu alb şi negru juxtapuse primarelor, în care se obține cel mai puternic efect expresiv (Itten, fig. 8):



Planşă în care albul şi negrul sunt juxtapuse mai multor culori care au fost luminate sau nu, cu alb şi negru (Itten, fig. 9):



Planşă cu culori pure, fără alb şi negru (Itten, fig. 10):



Specificul expresiv al contrastului:

- Contrastul produce (în general) efecte tonice, fortifiante, optimiste, clare, uneori aspre; îi sunt proprii vitalitatea şi bucuria vieții.
- Contrastul pare pe deplin potrivit firilor luminoase şi limpezi.
- Itten nuanţează* caracteristicile contrastului: „Culorile pure primare şi secundare exprimă întotdeauna o iradiere cosmică primitivă şi în acelaşi timp o realitate solemnă şi materială. Iată pentru ce se întrebuinţează tot atât de bine pentru o încununare (*couronnement*) celestă, ca şi pentru o natură moartă realistă". Şi mai departe: „Contrastul culorilor în sine poate să exprime la fel de bine o bucurie debordantă, ca şi o tristeţe profundă, viaţa primitivă, ca şi universalitatea cosmică".

Exemplificări

- Purtătoare de buchete (Teba, dinastia XVIII).
- Miniaturile Evului Mediu.
- Arta decorativă arabă.
- Vitraliile medievale (în deosebi capodoperele de la Chartres) şi moderne.
- Duccio: „Naşterea", vitraliul din 1288.
- Giotto: „Vizita" şi „Nunta Mariei" (Scrovegni), „Madona Tuturor Sfinţilor" (Ufizzi).

* *Op. cit*., p. 36 şi urm.

- Masaccio: „Alungarea din Rai” (Brancacci, după restaurare), „Răstignirea”
- Fra Angelico: întreaga operă – exceptând picturile murale.
- Piero della Francesca: „Flagelația lui Hristos” „Madona cu Pruncul şi Sfinții”.
- Botticelli: „Încoronarea Madonei” (tondo), „Plângerea lui Isus” (München), „Fecioara cu Pruncul şi Sfântul Ioan Botezătorul”.
- Leonardo: „Madonna Litta”.
- Michelangelo: „Sfânta Familie” (tondo).
- Rafael: „Madonna Alba”, „Fecioara cu Pruncul” (1505), „Madonna della Sedia”(tondo).
- Grünewald („Învierea”, care după Itten exemplifică întreaga forță a contrastului)
- Hieronymus Bosch: „Grădina plăcerilor” (panoul central), „Paradisul”.
- Vermeer: „Lăptăreasa”, „Bucătăreasa”.
- El Greco: „Sfânta Treime”.
- Nicolas Poussin: „Extazul Sf. Pavel”.
- Vincent van Gogh: „Autoportret cu pipă”, „Portretul doctorului Gachet”, „Stradă în Anvers”.
- Paul Gauguin: „Ia Orana Maria”, „Femeie cu floare”.
- Paul Cézanne: „Natură moartă cu mere şi biscuiți”, „Vasul albastru”.
- Henri Matisse: „Marele interior roşu”, „Femeie cu pălărie”, „Portretul Doamnei Matisse”, „Dansul”, „Fereastra”, „Colierul de chihlimbar”, „Bluza românească”, majoritatea colajelor .
- André Derain: „Le port de Collioure”.
- Joan Miró: „Mână prinzând o pasăre”, „Figură şezând”, „Persoană aruncând cu piatra într-o pasăre”, „Serată snoabă la prințesă”, „Personaj stea”.
- Picasso: „Visul”, „Familie de saltimbanci”, „Trei muzicieni”, „Jacqueline Rocque 1957”, „Femeie care plânge”, „Portretul Dorei Maar” .
- Wassily Kandinsky : „Munte”, seria de „Improvizații”, „Galben-roşu-albastru”, „Acord reciproc”.
- Piet Mondrian: „Compoziție în roşu, galben albastru” şi întreaga operă de maturitate.
- Casimir Malevitch: „Suprematism”, 1915.
- Giorgio de Chirico: „Geniul rău al unui rege”, „Manechinul Turnului Roz”, „Cântec de dragoste”.
- Georges Rouault: „Bătrânul rege”, „Nocturnă (Ghetsimani)”.
- Fernand Legér: partea majoră a operei.

- Raoul Dufy: „Buchet de flori”, „Regata”, „Fereastră la Nisa”.
- Robert Delaunay: „Oraşul Paris”, „Alergătorii”
- Marc Chagall: „Eu şi satul”, „Visătorul”, „Purim”.
- Franz Marc: „Calul albastru” şi parte din expresioniştii germani.
- Roy Lichtenstein: „În maşină”, „Blue (Moby Dick)”.
- Andy Warhol: „Four Campbell's soup cans”, „Marilyn Monroe”.

În pictura românească:
- Ştefan Luchian: „Spălătoreasa”, „Bucătărie la Brebu”, „Peisaj la Moineşti”.
- Theodor Pallady: „Chimonoul galben”, „Nud” (1943).
- Gheorghe Petraşcu: „Natură moartă. Aur şi argint”, „Casă Țărănească”.
- IonȚuculescu: întreaga operă de maturitate.
- Dumitru Ghiață: „Țărănci la târg”, „Târg oltenesc”.
- Alexandru Ciucurencu: „Femeie culcată”, „Fată citind”, „Natură moartă cu ceas”, „Ciclamene”, „Femeie în interior”, „Femeie culcată”.

Contrastul culorii în sine se regăseşte, de asemenea, în pictura țărănească pe sticlă de la noi şi din țările vecine, în mare parte din arta populară (scoarțe, broderii, port, ceramică), în designul industrial şi cromatica bunurilor de larg consum (mai ales la cele destinate copiilor, inclusiv jucăriile), precum şi la multe afişe, ilustrații, desene animate şi decorații ornamentale multicolore.

*

CONTRASTUL DE CLAROBSCUR

Denumirea contrastului este dată chiar de termenul clarobscur: *clair* = deschis, *obscur* = întunecat (motiv pentru care este denumit uneori de închis-deschis). Este contrastul care corespunde luminii şi umbrei, astfel că la baza lui stă valoraţia, adică raportul dintre valorile deschise şi închise, dintre culorile luminoase şi întunecate – fie ele policrome sau monocrome.

Expresivitatea acestui contrast pretinde o distanţă mare între cei doi termeni (închis-deschis), iar când distanţa scade, expresivitatea scade şi ea.

Acest contrast este caracterizat cel mai bine de raportul alb-negru -- lucru firesc dacă ne gândim că albul şi negrul sunt limitele extreme între care se desfăşoară întregul spectru colorat.

Este un contrast fundamental, prezent în orice imagine vizuală, deoarece fiecărei culori îi corespunde, implicit, o anumită treaptă valorică situată între alb şi negru. Fiind un contrast fundamental, contrastul de clarobscur este prezent în întreaga istorie a artelor.

Să observăm că acest contrast desfăşoară două categorii de probleme: cele legate de acromatism (sau monocromie) şi cele ale tonurilor colorate (cu sau fără amestecuri fizice de alb şi negru).

1. Clarobscurul acromatic (monocromatic)

Gamele de alburi, negruri şi griuri se deosebesc net de toate celelalte game, prin caracterul lor neutru şi totodată abstract.

Albul pur şi negrul pur sunt noţiuni teoretice fără corespondent în lumea obiectelor naturale, în care cel mai luminos alb este, după cum am văzut, sulfatul de bariu (*blanc fix*), iar cel mai întunecat negru este catifeaua neagră (cu 1-2 % luminozitate); pictorii o ştiu, Van Gogh* o spunea: „Negrul absolut, la drept vorbind nu se află nicăiri. Negrul, ca şi albul intră în compoziţia aproape tuturor celorlalte culori şi formează nemărginita variaţie de griuri, deosebite ca ton şi vigoare”. Leon Battista Alberti simţise forţa albului şi negrului încă la începutul secolului 15: ele, afirmă autorul, „fac lucrurile pictate să pară într-adevăr ieşite în relief”**

Am văzut cum albul aplicat pe o formă pare că o măreşte, iar

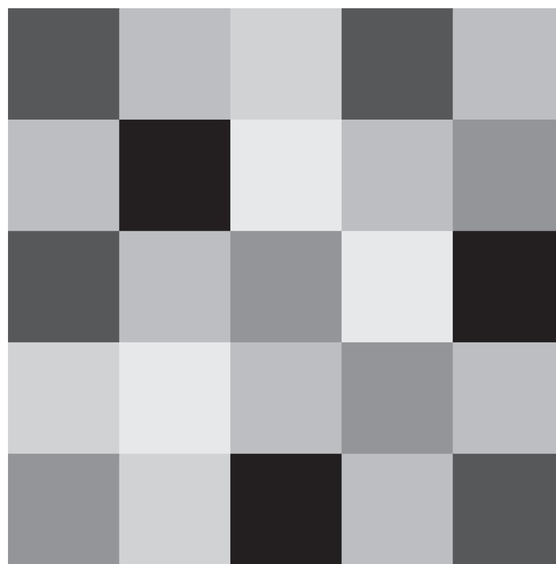
* *Scrisori*, Editura Meridiane, 1970, I, p. 125
** *Op. cit*., p. 60

negrul pare că o micşorează. „Albul nu este culoare, însă are darul de a primi orice culoare”, observase* Leonardo, cu atâția ani în urmă. Întradevăr, se comentează astăzi, albul juxtapus unei culori o intensifică cromatic şi o întunecă, iar amestecat cu o culoare o decolorează şi o răceşte; răcirea culorilor amestecate cu alb (aparținând fenomenului numit *cianotropie,* adică înălbăstrire) a permis multor peisagişti din secolele trecute să picteze largi ceruri doar cu alb şi negru, fără pic de albastru.

Negrul juxtapus unei culori o luminează, iar amestecat cu o culoare o decolorează şi o întunecă. Parcă în pofida acestui fapt, August Renoir trecea negrul printre culori: „Negrul este una dintre „culorile cele mai importante (…). Greşeala „pompierilor” era aceea de a nu vedea decât negru şi încă negru pur. Natura însă nu poate suferi puritatea (…). Aşa încât trebuie să folosim negrul, dar să-l amestecăm, ca în natură”**.

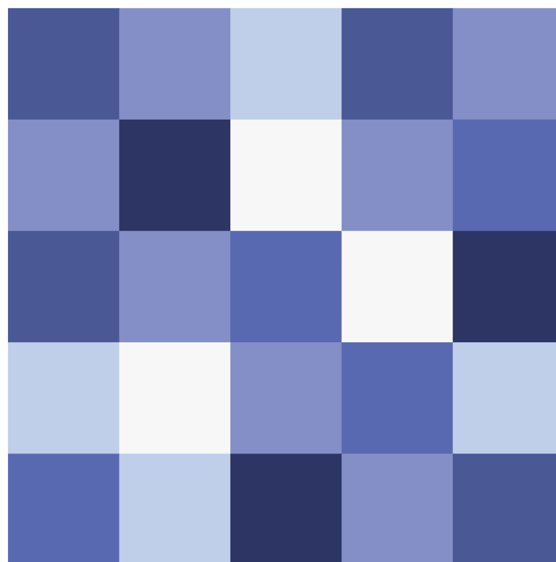
Dar albul şi negrul sunt totuşi non-culori, iar atunci când le găsim intercalate între mai multe pete colorate, ele îşi păstrează caracterul, ambele rămân pauze acromatice care exaltă culorile învecinate.

Iată cele două exemple de clarobscur acromatic, primul pe alb-gri-negru, al doilea pe tonuri derivate din alb-albastru (Itten, fig. 11, 12).



---

* Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
** Jean Renoir, *Renoir - zbucium şi creație*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971, p. 137



Amestecul de alb şi negru creează griuri neutre – fiecare din ele avându-şi distincţia lor, dar fiind oarecum lipsite de „personalitate” atunci când au vecini puternic saturaţi. Aceste griuri neutre pot însă îndeplini rolul de pauze acromatice, necesare economiei tabloului. Când glisează pe nesimţite între alb şi negru, trec printr-un lung şir de trepte valorice, degradându-se* într-un sens sau altul. Iată două benzi monocrome, alăturate, în care se pleacă de la extremele albe spre centrul negru, şi invers:



Este evident că un gri neutru nu are încărcătură cromatică proprie, dar se animă cromatic, indirect, lângă o culoare intensă (cu care intră în contrast simultan), lăsând impresia că împrumută cromatism,

---

* La noi, în limbajul obişnuit există trei înţelesuri ale termenului *degradeu:* a. în sensul comun se referă la slăbirea purităţii şi luminozităţii unei culori (culoarea se deplasează descendent), b. într-un sens special (franc. *degradé*), indică luminarea unei culori cu alb (culoarea se deplasează ascendent pe scara valorică) şi c. alt sens, admite deplasarea unei tente colateral (spre alb sau negru).

tinzând totodată spre complementara culorii juxtapuse.

Practic, griuri neutre se pot obține din alb şi negru, din amestecul primarelor (la care se adaugă puțin alb) şi din amestecul oricărei perechi de complementare (dacă se respectă anumite proporții -- altfel rezultă griuri colorate). Adăugând puțină culoare griurilor neutre (mai deschise sau mai închise), rezultă game bogate de griuri colorate, subtile şi rafinate.

O ultimă remarcă: aşa cum am observat deja din fig. 12, contrastul de clarobscur poate fi obținut – teoretic -- pe baza oricăreia din cele şase culori, în fiecare caz putându-se obține scări valorice monocrome (însă cu cât culoarea este mai luminoasă, cu atât va fi mai redusă scara ei valorică, galbenul având-o minimă, iar violetul, maximă).

Exemplificări

Există un foarte mare număr de opere construite pe baza albului, negrului şi a griurilor intermediare:

- tuşurile extrem orientale
- gravurile necolorate în lemn, metal, piatră etc.
- desenele necolorate executate în orice material şi în orice stil -- unele picturi moderne (pop-art, op-art etc.) şi experimente contemporane

În aceeaşi ordine de idei, să remarcăm faptul că anumiți artişti cultivă fie monocromiile ridicate spre alb, fie dimpotrivă, pe cele scăzute – inclusiv negrul, aplicat în pete mari, ca rapel cromatic. Dintre primii ne amintim opera portughezei Vieira da Silva, care a fructificat efectele de alburi şi griuri aplicate pe mari suprafețe; şi desigur, compatriotul nostru Nicolae Grigorescu, pictorul care spre sfârşitul vieții a traversat aşa numita „perioadă albă”. Americanul Jasper Johns nu se sfieşte ca, în „Steag alb” să picteze (folosind encaustica şi colajul) în griuri calde şi luminoase contrastantul drapel al SUA, iar compatriotul său, Jackson Pollock, părintele expresionismului abstract, realizează seriile sale de „drip paintings” (numite şi „action paintings”), acele cunoscute păienjenişuri obținute din tuşe stropite sau scurse, care amestecându-se optic dau varietăți nebănuite de gri. Probabil că cel mai departe a ajuns rusul Kazimir Malevici, în dorința sa de a crea o artă a senzației pure, senzația de „lipsă a obiectului”, pictând „Compoziție suprematistă: Alb pe alb” , adică o pânză albă, şi „Elemente suprematiste. Două pătrate”, în care alătura două pătrate negre pe un fond alb. În schimb, Sebastiano del Piombo pictase în „Portretul lui Pietro Aretino” „cinci sau şase feluri de negru, folosite pentru a imita catifeaua, mătasea, hermina, damascul şi

stofa, precum şi barba"*. Van Gogh** descifrase „cel puţin douăzeci şi şapte" de negruri la Frans Hals. Josef Albers a obţinut, din linii negre aplicate pe un fond alb, efecte marcate de clarobscur în „To monte Alban". Hans Hartung, într-o perioadă târzie a pictat opere aproape negre, suflate cu pistolul (Beaubourg, Paris), iar Pierre Soulages a juxtapus mari pete negre peste fonduri perfect albe. „Produc mereu, mai ales, într-o singură culoare şi totdeauna în combinaţii noi", declară Paul Klee***. Monocrom, pe brunuri, şi-a pictat André Derain „Masa de bucătărie", la fel André Masson, care şi-a lucrat „Caii morţi" pe bejuri. Piet Mondrian a folosit în „Compoziţie Nr. 10" doar alb şi negru. Cei Mari nu au prejudecăţi.

În pictura secolului 20, negrul intercalat ca pată de culoare a tentat pe mulţi dintre marii creatori. În opera unui Fernand Léger sau Gheorghe Petraşcu, într-un mod sau altul, negrul « desenează » petele de culoare. Georges Braque şi-a marcat mari insule de negru în „Pictorul şi modelul său", „Femeie la şemineu", „Şemineu", „Aria de Bach", „Doamnă cu pălărie", „Salonul". Joan Miró, de asemenea: „Doamnă albă", „Dansatoare spaniolă" etc. La fel, Paul Klee („Întoarcerea la peşte"), W. Kandinsky («Due, ec. »), şi Arshile Gorky („Garden in Sochi"). Implicându-şi întregul corp în „măturarea" pânzei, Franz Kline pictează în alb-negru „Tabloul numărul 7".

2. Clarobscurul policrom

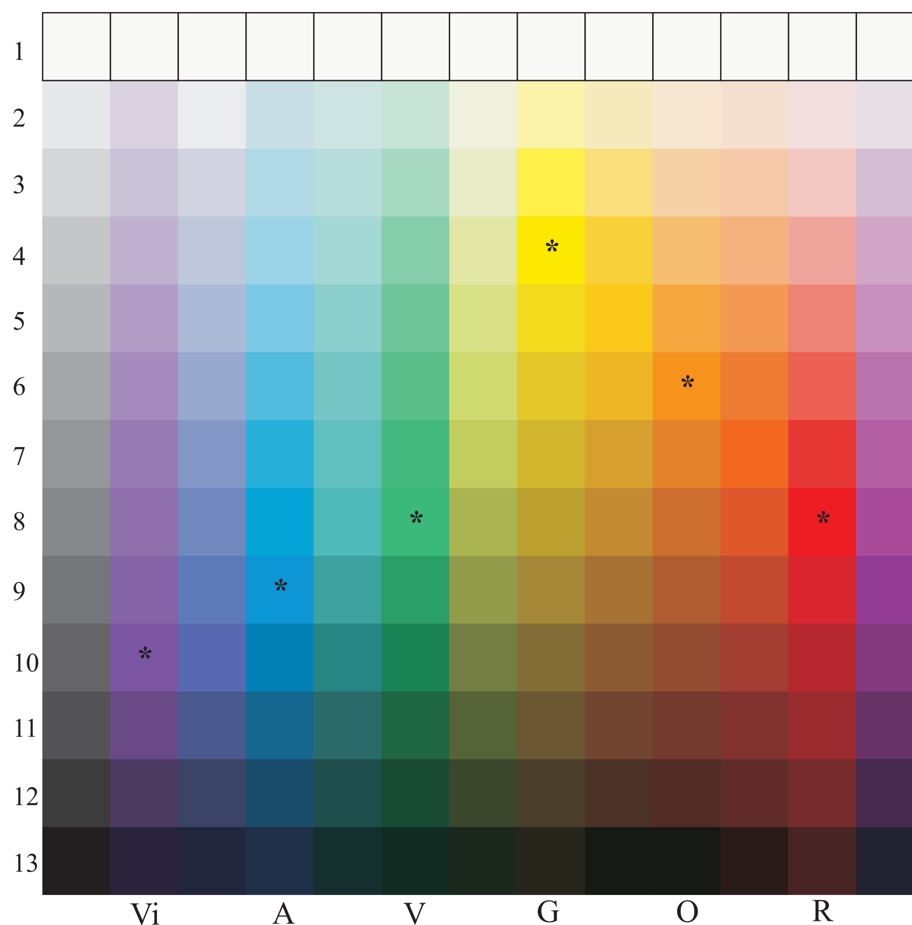
Clarobscurul colorat pune probleme mai speciale.

Pentru înţelegerea acestora, să analizăm *scala cu 12 trepte* a lui Itten (fig. 15), care etalează corespondenţa dintre griurile acromatice rezultate din alb-negru (situate în stânga, pe verticală) şi culorile spectrului – luminate până la alb şi întunecate până la negru .

Observăm din scala imaginată de Itten că saturaţia maximă a culorilor diferă după gradul lor de luminozitate: G = 4, O = 6, R= 8, V = 8, A =9, Vi =10.

Cu această ocazie vom menţiona meritul lui Goethe, căruia îi venise ideea unei asemenea scale cu două sute de ani în urmă; în scala lui, valorile numerice ale culorilor (socotite în sens invers) sunt: G = 9, O = 8, R = 6, V = 6, A = 4, Vi = 3. După câte se vede, pentru ambii autori galbenul este culoarea cea mai deschisă şi violetul cea mai închisă -- deşi

* Giorgio Vasari, *Vieţile…*, p. 196
** *Scrisori,* I, p. 304
*** Felix Klee, *Paul Klee*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 95

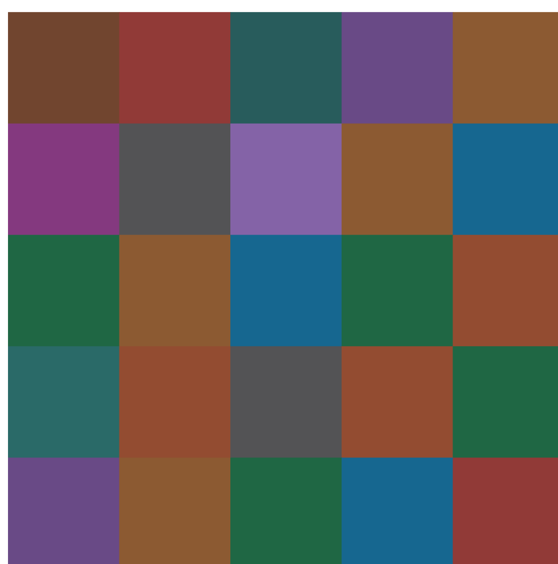


creşterea-scăderea spre limitele extreme de alb-negru este inversată.

Să mai observăm că o culoare nu poate fi luminată cu alb sau întunecată cu negru decât până la un anumit punct, dincolo de care culoarea se modifică, devine inexpresivă sau se transformă în altceva (galbenul devine oliv, iar roşul, violetul şi albastrul se anihilează prin luminare cu alb). De aici tragem concluzia că există un punct anume - marcat cu steluţe, în care fiecare culoare îşi manifestă în mod plenar specificul, un specific pe care dacă vrem să-l păstrăm suntem obligaţi să pivotăm doar în preajma acelui punct.

Pentru familiarizarea discipolului cu alcătuirea tonurilor deschise şi închise, Johannes Itten propune două exerciţii, în care se pleacă de la tonurile centrale – galben şi albastru (fig. 13,14):





Vom adăuga în continuare că eclerajul are anume implicații asupra clarobscurului colorat, pentru că atunci când intensitatea radiațiilor luminoase scade mult, coborând la ceea ce se numeşte lumină crepusculară (fapt pomenit deja) --, culorile roşu, oranj, galben se rup, iar culorile albastru şi violet par a se întări. Aşa stând lucrurile, creatorul va rămâne cu două învățăminte: la modul optim, fiecare tablou ar trebui

expus în lumina în care a fost lucrat*, iar lucrările clasice executate în clarobscur colorat, unde predomină culorile calde, suportă numai o lumină scăzută, adică lumina în care au fost executate; etalate într-o sală cu lumină vie se falsifică cromatic, devin violente şi îşi pierd „misterul". Să ne închipuim pentru o clipă „Aman implorând iertare Esterei", una din capodoperele lui Rembrandt, aflată la Muzeul nostru Național, expusă în piața publică!

O altă problemă deosebită este cea a imixtiunii contrastului simultan, care face ca griurile neutre să se coloreze optic alături culorile cu acelaşi grad de luminozitate. O mai pomenim, fiindcă nu poate fi neglijată. Prin urmare:

- dacă vrem să păstrăm griurile neutre, le vom juxtapune unor culori cu alt grad de luminozitate (situație în care influența cromatică asupra griurilor va fi minimă);
- şi invers, dacă alăturăm griurile neutre unor culori la fel de luminoase, ele se vor colora indirect.

Specificul expresiv al contrastului

- Efecte dramatice, nelinişte, mister, efecte scenografice.
- Este contrastul cel mai potrivit pentru temperamentele pasionale, frământate, neliniştite.

Exemplificările abundă -- inclusiv în arta secolului 20 (ceea ce este poate surprinzător pentru unii):

- Picturile rupestre: plafonul marii săli de la Altamira, taurii din marea sală de la Lascaux, „Vânatoarea mistrețului" (Africa de Sud), picturile de la Tassili etc.
- Ceramica pictată în Grecia antică.
- „Pariziana" (Cnossos).
- Picturile murale din vila misterelor (Pompei).
- Picturile lucrate în encaustică de la Fayoum.
- Mantegna :„Crist mort", „Sfântul Sebastian".
- Leonardo da Vinci : întreaga operă de maturitate
- Tițian: „Lavinia Vecellio"
- El Greco: „Laocoon", „Răstignirea".
- Caravaggio: „David ținând capul lui Goliat", „Vocația Sf. Matei", „Convertirea Sf. Pavel"

---

* Este de observat că şi lumina naturală, diurnă, are totuşi mici variații cromatice: la răsărit este uşor roşcat-violacee, la prânz este mai rece, uşor albăstruie, iar la apus devine foarte caldă, galben-oranjie.

- Rembrandt: „Omul cu casca de aur”, „Aman implorând iertare Esterei” şi întreaga operă pictată după „Rondul de noapte”; inclusiv desenele lucrate în diferite tehnici.
- Hieronymus Bosch: „Corabia nebunilor”, „Iadul”, „Crearea lumii” .
- Lucas Cranach: „Lucreţia”.
- Alţi artişti iluştri, ca Georges de la Tour, Louis le Nain, Zurbaran, Ribera, William Turner (pe care Itten, îl socoteşte „primul pictor abstract din pictura europeană” -- p.11).
- Francisco de Goya: întreaga operă, cu o subliniere asupra picturilor din „Quinta del Sordo”.
- Pablo Picasso: „Guernica”„Masacrul din Coreea”, „Celestina” , „La vie”, „Portretul lui Ambroise Vollard” etc.
- Georges Braque: „Pasărea la cuibul său”, „Peştii negri”, „Salonul”, „Atelier” şi majoritatea operei.
- Cazimir Malevitch: „Compoziţie suprematistă: alb pe alb”.
- Marcel Duchamp: „Nud coborând o scară, nr.2”, „Tânăr trist într-un tren”.
- Georges Mathieu: „Marele algoritm alb”.
- Suprarealiştii Max Ernst („Oraş pietrificat”), René Magritte („Omul din larg”) şi Salvador Dali („Cavalerul morţii”, „Premoniţia războiului civil”, „Somnul”).
- Yves Tanguy: „Dormeuse”, „Pentru a rupe echilibrul”.
- Partea majoritară a operelor unor mari artişti ai secolului 20: Georges Rouault, Maurice Vlaminck, Amedeo Modigliani, Pierre Soulages, Hans Hartung, Maurice Utrillo, Vieira da Silva, Jackson Pollock, Franz Kline, Victor Vassarely, Willem de Kooning, Giorgio Morandi.

Si în pictura românească prezentul contrast se găseşte uşor, la clasici, ca şi la contemporani. Câteva referinţe:
- Nicolae Grigorescu: „Drum greu”, „Roşior călare”, „Atacul de la Smârdan (studiu)”, portretele, peisajele (incluzând, desigur, „perioada albă”).
- Ion Andreescu: „Iarna în pădure”, „Stejarul”, „Iarna la Barbizon”, portretele etc.
- Stefan Luchian: „Ghereta Filantropiei”, „Zugravul”.
- Gheorghe Petraşcu: „Autoportret, 1923”, „Natură moartă, 1940”, „Palatul Molibieri”.
- Theodor Pallady: „Pont Neuf”, „Pe cheiul Senei”, „Place Dauphine”.
- Camil Ressu: „Cosaşi odihnindu-se” etc.
- Corneliu Baba: întrega operă de maturitate.

Acestor exemple li se adaugă, de asemenea, designul multor

articole de uz casnic (vase de bucătărie, obiecte de aluminiu eloxat, maşini de gătit, articole electrocasnice etc.)..

Trei recomandări cu caracter general:

1. Contrastul de clarobscur se pretează la un cromatism redus, baza lui fiind opoziția dintre deschis-închis.
2. Pentru a păstra unitatea şi claritatea unui tablou lucrat în clarobscur cromatic sau acromatic este important să restrângem valorile în două-trei-patru grupe distincte (eventual în cele trei valori clasice: pentru zonele de lumină, umbră şi fond).
3. Dacă vrem să ne păstrăm griurile neutre, le vom alătura unor culori cu luminozități distanțate (şi invers, dacă le înconjurăm de tonuri cu valori apropiate, contrastul simultan le va colora indirect).

*

Păstrându-ne la acelaşi nivel general, constatăm faptul că suntem în prezența unui contrast de bază în percepția volumului obiectelor şi a profunzimii lor spațiale.

Un exemplu edificator: dacă observăm trei sfere egale distribuite în profunzime (una aflată în prim plan, a doua dispusă la o distanță medie, iar a treia aflată în depărtare) constatăm că în primul plan contrastul dintre lumină şi umbră este foarte puternic, iar pe măsură ce sfera se îndepărtează de noi contrastul valoric scade, tinzând spre gri – aşadar părând să se „dizolve”, aparent, în aerul interpus. Rămânem cu două concluzii: 1) datorită raportului valoric definim volumul obiectelor şi 2) cu ajutorul aceluiaşi raport, le localizăm spațial.

Mergând mai departe, este cazul să reamintim noțiunile de *spațiu real* şi *spațiu plastic.*

„Spațiul real” este considerat a fi una din formele de bază ale existenței materiei, inseparabilă de materie. Acest spațiu poate fi determinat prin măsurarea celor trei dimensiuni bine cunoscute: înălțimea, lățimea şi profunzimea; folosindu-ne de ele putem stabili situația (forma, mărimea, locul, distanța) în care coexistă componentele lumii reale.

Acest tip de spațiu poate fi perceput de orice om cu vedere normală.

„Spațiul plastic” este o convenție, o interpretare a spațiului real, făcută cu mijloacele de expresie ale artei plastice: formă, culoare, valoare etc. El este un spațiu fictiv, creat de artist şi articulat cu ajutorul

elementelor de limbaj* specific (beneficiind ca atare de „gramatică şi sintaxă”), adică cu ajutorul unor convenţii formale. Este aşadar un spaţiu convenţional. Tabloul nu copiază realitatea, ci o re-creează, în fapt o sugerează.

Spaţiul plastic este dificil de perceput în lipsa unei educaţii a ochiului.

La începutul secolului 20 reprezentările renascentiste ale spaţiului real, bazate pe postulatele lui Euclid, s-au modificat. Spaţiul plastic a suferit la rândul lui o firească „punere la zi”, corespunzătoare stadiului contemporan al cunoaşterii. Astfel:

- modeleul clasic, bazat pe valoraţie -- mijloc eficace de reprezentare a vechiului concept spaţial -- a început a fi mai puţin utilizat; lipsa modeleului clasic i-a indignat încă pe contemporanii lui Edouard Manet, care o pictase pe „Olympia” în 1863, deschizând astfel drumul decorativismului în pictura europeană;
- tabloul este construit tot mai mult prin culoare, care devine astfel principalul solist însărcinat cu transmiterea mesajului plastic.

Tendinţa dominantă în secolul 20, afirmată cu indiscutabilă autoritate de Matisse, pare a fi restrângerea la primele două dimensiuni tradiţionale: înălţimea şi lăţimea; se tinde spre reducţia imaginii la primul plan -- lucru perfect posibil, deoarece primul plan conţine suficiente elementele utile pentru construirea ei.

Se trece astfel de la redarea spaţiului, la sugerarea lui, aceasta fiind pentru observatorul atent una din tendinţele artei moderne şi contemporane**.

Să remarcăm, în încheiere, că arta sugestiei spaţiale nu e de fel nouă, întrucât unele mari stiluri de până la Renaştere cultivă viziunea decorativă, bidimensionalul: arta egipteană, arta bizantină, arta arabă, arta unor popoare primitive etc.

---

* „Cine spune artă, spune limbaj. Şi un limbaj, fie vorbit, fie pictat, nu e nici odată un lucru al cărui sens să apară imediat tuturora, el este un lucru elaborat, construit, „artificial”, pe care n-ajungi să-l înţelegi decât după ce ai învăţat un vocabular, o sintaxă”. Joseph-Emil Muller, *Arta modernă*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, p. 30

** Această tendinţă a generat curente noi, definitorii pentru secolul 20. W. Kandinsky o semnala încă din 1910: “Renunţarea la figurativ şi unul din primii paşi făcuţi în *imperiul abstracţiunii* a avut loc în sistemul de raporturi grafico-picturale prin *excluderea dimensiunii a treia, adică prin efortul de a păstra „tabloului” caracterul de pictură pe suprafaţă*. Modelarea a fost eliminată. *În acest fel obiectul real se deplasa spre abstracţie”. (Op. cit.*, p. 91)

CONTRASTUL DE CALD-RECE

Numele contrastului îl şi descrie totodată: este contrastul dintre culorile calde şi reci – tentele respective putând să fie de tip complementar, sau nu.

Denumirile de cald-rece, date culorilor, pot stârni însă întrebarea dacă nu cumva respectivele etichetări sunt mai mult decât simple convenții de limbaj pictural. Nu cumva se poate vorbi şi despre altceva în acest sens, eventual chiar despre anumite corespondențe fiziologice obiective?

Încercând să lămurescă aceste întrebări, Itten a născocit un test interesant, cerând unui grup de funcționari să lucreze într-o încăpere zugrăvită în roşu-oranj (vermillon), iar altuia, într-una zugrăvită în albastru-verzui (turcoaz) - aşadat împrejurați de cea mai caldă şi de cea mai rece culoare a spectrului. La sfârşitul zilei, opiniile subiecților privitor la temperatura ambianței au diferit de la un grup la altul cu trei-patru grade, celor din prima sală părându-li-se atmosfera mai caldă decât celorlalți*. S-ar putea conchide, prin urmare, că roşul de Saturn activează întrucâtva circulația sanguină, iar albastrul de mangan o calmează. (Testul ne readuce în minte faptul că roşul se învecinează în spectru cu razele infraroşii, care sunt purtătoare de energie calorică, precum şi conotațiile impresive ale culorilor).

Realitatea fenomenului pare să fi fost demonstrată de Itten şi printr-un alt experiment -- unul în care subiectivitatea celor testați nu mai joacă vreun rol. Pereții unui grajd care adăpostea cai de curse au fost zugrăviți în culorile pomenite mai înainte, adică o jumătate în roşu-oranj, iar cealaltă jumătate în albastru-verzui; surpriza a fost că, după alergătura extrem de solicitantă a cursei, caii reveniți în jumătatea rece s-au liniştit foarte curând, pe când cei din jumătatea caldă s-au calmat cu greu; ba mai mult, muştele au migrat în sala roşie.

Rezultatele celor două teste pot fi desigur comentate, dar pare sigur faptul că, dincolo de implicațiile lor estetice, culorile (în fapt, lumina) acționează profund nu numai asupra ființelor, oricare ar fi ele, ci şi asupra regnului vegetal..

Revenind la problema în discuție, o observație cu caracter general: în sânul fiecărei culori „căldura” variază; astfel un vermillon este mai cald decât un roşu cadmiu, galbenul de crom este mai cald decât cel citron, verdele de crom e mai cald decât smaragdul, iar ultramarinul

---

* Cromoterapeuții o ştiu: lumina roşie excită inima, iar lumina albastră, dimpotrivă.

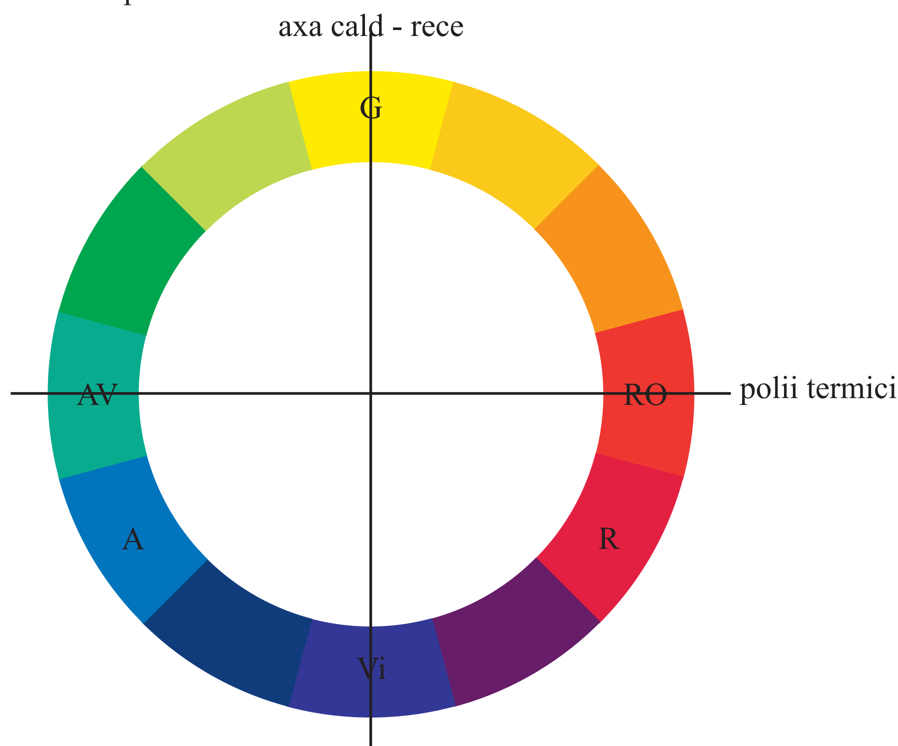
mai cald decât manganul etc. Şi totuşi, global vorbind, roşul şi galbenul aparţin culorilor calde, verdele şi albastrul celor reci.

Încercând să definim totuşi termicitatea reală, observăm cum primele trei culori din spectru sunt calde, pivotând în jurul imaginii focului: R,O,G; ultimele trei sunt reci, amintind cerul, gheaţa şi apele răcoroase: A,V,Vi. Culorile calde merg de la G spre O şi R, iar cele reci de la V spre A şi Vi, dezvoltându-se într-un sens sau altul, încălzindu-se sau răcindu-se. În cercul cromatic cu 12 culori al lui Itten culorile calde sunt : G, G-O, O, R-O, R, R-Vi, iar cele reci sunt: G-V, V, A-V, A, A-Vi, Vi*.

Axa despărţitoare dintre cald şi rece este G-Vi.

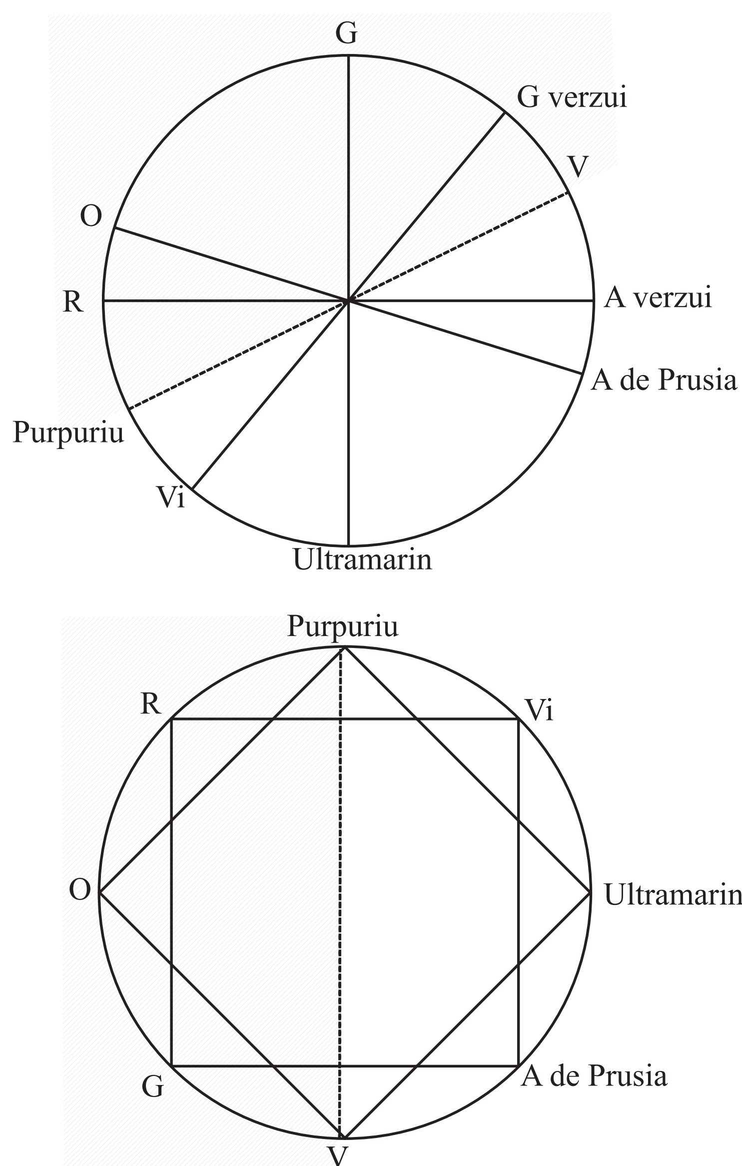
Polii termici, care etalează contrastul maxim, sunt: R-O (adică roşul de Saturn, culoarea cea mai caldă) şi A-V (deci oxidul de mangan, culoarea cea mai rece).

Reprezentarea schematică a ideilor lui Itten este următoarea:

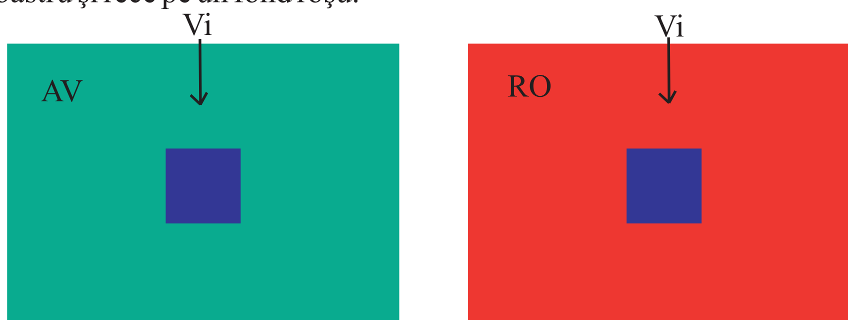


* Camil Ressu o spune mai „cald”: „În natură deosebim două grupe de tente: tente calde, care începând de la galben închis merg spre roşu până la brun, şi tente reci care pleacă de la alb şi galben deschis, trec prin verde, albastru şi ajung la negru (…). Oriunde se află o culoare rece, alături descoperim în contrast tonuri calde” (Eric Protter, *Pictori despre pictură*, Ed. Meridiane, p. 223, 224).

Pe de altă parte, este interesantă comparaţia acestei reprezentări cu alte puncte de vedere. Cercul lui Rood, cu 10 culori şi cercul lui Hölzel, cu 8 culori arată astfel:



Adoptând punctul de vedere al lui Johannes Itten, să observăm că -- în cercul lui cu 12 culori --, tentele G şi Vi, deci culorile de graniță dintre zona caldă şi rece, sunt oarecum ambigui, ele putând intra atât în acordurile calde cât şi în cele reci. Acest lucru se poate proba uşor, acoperind succesiv cu hârtie albă câte una din cele două grupe. Singura modificare notabilă o suferă violetul, care devine cald pe un fond albastru şi rece pe un fond roşu.

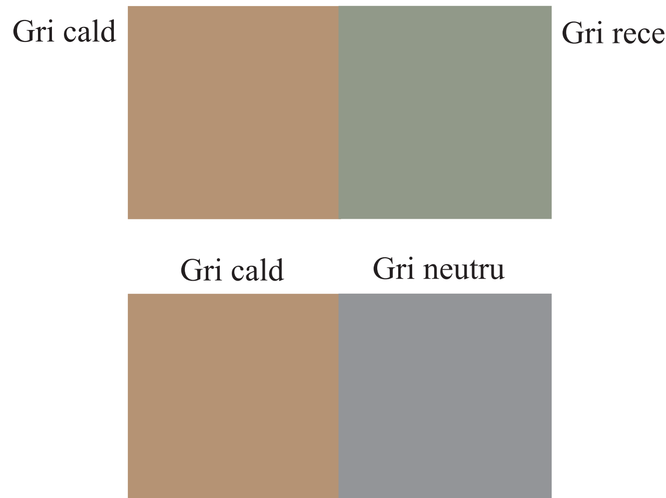


Trecerea, în cercul cu 12 culori, de la un pol termic la altul (RO-AV) se poate realiza de pictor pe două căi:

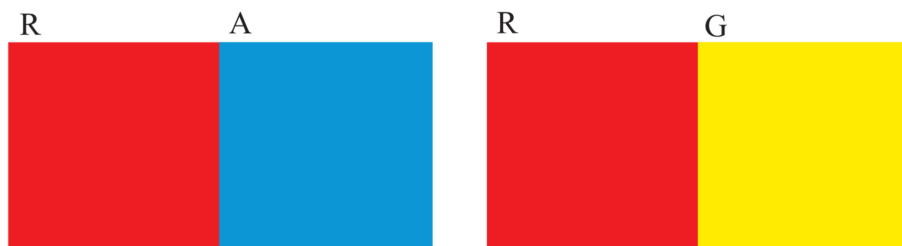
1. Prin zona culorilor închise, caz în care trecerea se face în mod normal: RO – R – RVi – Vi – AVi – A – AV.
2. Prin zona galbenului, caz mai special, în care pictorul este obligat să recurgă la un artificiu, anume să *crească luminozitatea* celorlalte culori spre cea a galbenului: RO – O – GO – G – GV – V – AV.

Din practica de atelier ştim că încărcătura caldă sau rece a oricărei culori este variabilă şi că orice culoare fluctuează, îşi modifică temperatura spre cald sau spre rece, în funcție de culoarea vecină (datorită contrastului simultan). Cu această ocazie au loc două fenomene:

1. Distanțarea termică – caz in care culoarea caldă devine şi mai caldă, iar cea rece şi mai rece; faptul devine evident dacă privim un gri cald aşezat lângă un gri rece, iar alături, acelaşi gri cald juxtapus unui gri neutru :



2. Nuanțarea fiecărei culori spre complementara celeilalte devine vizibilă dacă privim un R juxtapus unui A şi acelaşi R lângă un G; în primul caz roşul va tinde spre oranj, şi A către V, iar în al doilea R tinde spre Vi şi G spre V:



Contrastul de cald-rece creează senzații polare, dintre care cea mai puternică este senzația de căldură-frig. Nu este singura. Iată *senzațiile polare* ale acestui contrast, rezultate exclusiv din raportul de culoare şi fără nici o imixtiune figurativă (expuse în ordinea cald-rece):

- căldură-frig
- însorit-umbrit
- jos-sus
- terestru-aerian
- greu-uşor
- uscat-umed

- opac-transparent
- agitat-calm
- aproape-departe
- mare-mic

Grupate, sugestiile cele mai importante din punctul de vedere al pictorului sunt cele legate de redarea spaţiului, al volumului şi mărimii:
- culorile calde vin, cele reci pleacă (fiind utile pentru redarea planurilor apropiate şi îndepărtate);
- culorile calde sugerează partea însorită, cele reci partea umbrită (adică lumina şi umbra unui corp, elemente cu ajutorul cărora pictorul redă volumul corpurilor);
- acelaşi obiect, dacă este colorat în culori calde pare mai mare, iar în culori reci pare mai mic.

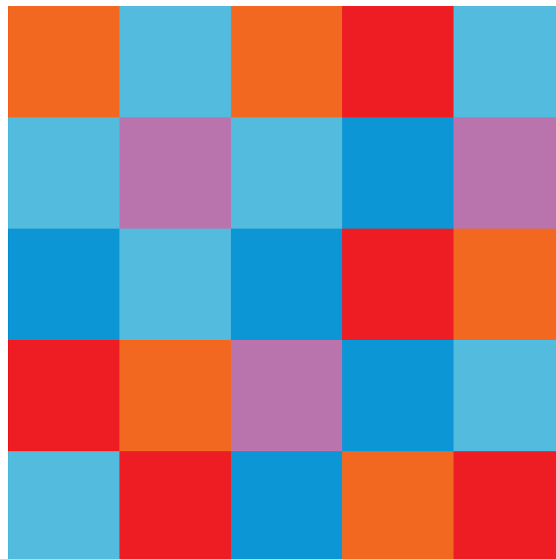
Pe baza acestui contrast Cézanne a inventat *modulaţia,* adică sugerarea spaţiului şi a volumului prin culoare (condiţionată de apropierea distanţelor valorice).

Pentru realizarea modulaţiilor – aceste subtile şi rafinate pasaje dintre culorile pure – se poate recurge la oricare tonalitate, cea mai favorabilă rămânând însă zona cu luminozitatea mijlocie.

Efectele contrastului de cald-rece depind şi de saturaţia culorilor, care le modifică temperatura: albul amestecat fizic în culori le răceşte. Iată cât de cald este un galben mediu faţă de acelaşi galben în care s-a introdus puţin alb:

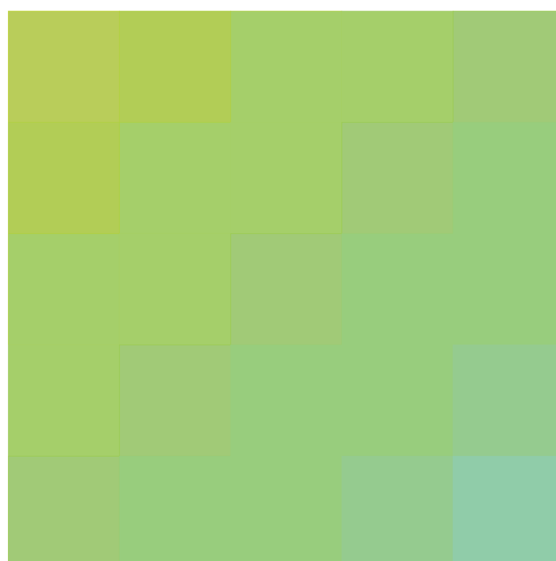


Pictorul poate utiliza contrastul de cald-rece potrivit temperamentului propriu:
1. - Prin juxtapuneri îndrăznețe de pete -- din care rezultă efectele cele mai puternice, întrucât sunt cuprinşi polii termici RO-AV (Itten fig. 20):
2. - Prin modulații, care produc raporturi subtile, rezultate din menținerea unității valorice.



Modulațiile pot fi făcute în tonalități închise sau deschise, dar cea mai avantajoasă este o luminozitate medie; apare riscul denaturării caracterului culorii de bază dacă nu se respectă următoarea regulă: culoarea de bază de la care se pleacă se poate deplasa spre stânga sau spre dreapta (adică spre cald sau spre rece) cu cel mult două arii din cercul cu 12 culori. Două exemple (Itten fig. 21, 22):





- Un acord care are culoarea de bază AV trebuie să se rezume numai la ariile V,GV (din direcția galbenului) şi la A, AVi (din direcția albastrului).
- Când culoarea de bază este RO acordul poate cuprinde numai O,GO (în spre G) şi R, RVi (în spre V).

Recomandare: întrucât contrastul de cald-rece este adesea concurat de contrastul de clarobscur, pentru evitarea confuziilor e bine ca tentele utilizate să aibă valori apropiate; ideea a mai fost enunțată atunci când s-a vorbit despre opțiunea trecerii de un pol termic la altul. Regula generală pentru orice contrast este fortificarea contrastului de bază al tabloului şi diminuarea celorlalte.

Specificul contrastului

- Strălucire cromatică, sugestii de ireal (generate de apropierea valorică a tonurilor).
- Este cel mai muzical contrast, întrucât cultivă în deosebi culorile pure. „Printre celelalte contraste de culoare, contrastul de cald-rece foloseşte culorile cele mai strălucitoare. El permite obținerea cu ajutorul culorii a unei muzici magnifice”* .
- Vitraliile, cu strălucirile lor intense şi pure, etalează specificul acestui contrast la modul cel mai spectaculos.

Exemplificări

- Vitraliile, în general şi în deosebi „La belle verriere” de la Chartres
- Hieronymus Bosh: „Sf. Ioan din Patmos”.
- Mathias Grünewald: „Concertul îngerilor” (unde contrastul îşi dă măsura plenar, sugerând o aleasă muzicalitate, „o atmosferă celestă şi divină” – după Itten).
- El Greco: „Vedere din Toledo”.
- Antoine Watteau: „Indiferentul”.
- William Turner: „Castelul Norham, răsărit de soare”, „Apus de soare peste lac”, „Răsărit de soare cu monstru marin”.
- Claude Monet: „Impresie – răsărit de soare”, „Catedrala”, seria „Catedralelor din Rouen”, „Parlamentul Londrei în ceață”.
- Georges Seurat: „Sena la Grande Jatte”, „Fort Sanson, Grandchamp, 1885”.
- Alfred Sisley: „Catedrala din Moret”.
- Camille Pissaro: „Livada”, „Vedere din Chaponval”.
- Vincent van Gogh: „Autoportret, 1889”
- Paul Gaugain: „Bonjour, Monsieur Gaugain”.
- Paul Cézanne: „Baigneuses, 1902”, „Marele pin, 1895”, „Trei pini lângă Aix”, seria de „Munți St.Victoire”, „Mere şi portocale”.
- Auguste Renoir - „Le moulin de la galette”, „Doamna Monet citind ziarul”, „Nud, 1910”.

---

* Itten, *op. cit.*, p.47.

- John Constable: „Wivenhoe Park” .
- Pierre Bonnard: „Sala micului dejun”, „Paradisul pamântesc”, „Ferma”, „Vara la St. Tropez”, „Femeie la oglindă”, „Fereastra”.
- Robert Delaunay: “Ferestre simultane”, “Soare, lună”.
- Georges Braque: „Natură moartă – 1909”, „La Roche – Guyon, 1909”.
- Henri Matisse: „Femeie pe sofa”, „Soare, lună”, „Peşti roşii şi o sculptură”.
- Pablo Picasso: „Peisaj din Horta de Ebro”.
- Raoul Dufy: „Tribut lui Mozart”.
- Haim Soutine: „Zi cu vânt la Auverre”.
- Nicolas de Staël: „Compoziţie” (1959).
- Paul Klee: „Două sihăstrii campestre”, „Hammamet şi moscheea sa”, „Eflorescenţă feerică”, „Peisaj lângă Pilamb”, „Cristalizare fizionomică”.
- Marc Chagall: „Autoportret, 1959”, „Flori aniversare”.
- Jackson Pollock: „Shimering Substance”.

În pictura românească:
- Nicolae Grigorescu: „Femeie la malul mării”.
- Theodor Pallady: „Autoportret”.
- Gheorghe Petraşcu: „Marină”, „Peisaj la Turtucaia”, „Portretul Marianei”, „Veneţia” .
- Francisc Şirato: „Înaintea oglinzii”.
- Nicolae Tonitza: „Nud”.
- Ion Ţuculescu: „Ruginile toamnei”, „Ochi negri într-un ocean oranj”.
- Alexandru Ciucurencu: „Nud cu ghitară”, „Vas cu pensule şi flori”, „Sălcii”.

Alte utilizări: reclame publicitare care fructifică senzaţiile specifice (mare, munte etc), zugrăveli şi vopsitorie (cu aplicaţii specifice în spitale, şcoli, uzine, spaţii particulare).

CONTRASTUL COMPLEMENTARELOR

Vorbim despre un contrast fundamental a cărui prezență în orice imagine este implicită, datorită construcției anatomo-fiziologice a ochiului. Ar fi prea simplu însă dacă l-am defini doar prin opoziția tentelor aflate în triada perechilor de complementare (fundamentale), binecunoscute de cei care pictează. În fapt, complementarele sunt - pentru a-l cita pe Itten*, orice pereche de „două culori pigmentare al căror melanj dă un gri-negru cu un ton neutru”. (Cu acest prilej ne vom reaminti şi reversul: amestecul a două complementare din gama culorilor-lumină reface lumina albă, diurnă).

Contrastul complementarelor a fost semnalat cu 5oo de ani în urmă de Leonardo da Vinci, dar demonstrația lui ca fenomen fiziologic o face Charles Bourgeois (1813).

Realitatea lui poate fi demonstrată uşor:

1. fie privind unu-două minute un disc roşu aplicat deasupra unui suport alb (acromatic), prilej cu care vom observa că discul se aureolează în verzui (iar aureola discretă scade şi dispare pe măsură ce se depărtează de disc);
2. fie, după unu-două minute de contemplare, mutându-ne rapid privirea de pe un disc roşu pe o suprafață albă aşezată alături, pe foaia albă apare un disc verzui.

Înlocuind roşul cu celelalte două culori primare, vor apărea aureole de culoarea complementarelor acestora.

Realitatea acestui fenomen este probată şi de un alt test: dacă în spectrul cromatic ieşit prin prisma de cristal folosită la dispersie de Newton vrem să aflăm complementara oricărei culori, mai întâi o izolăm pe aceasta de celelalte, iar restul de cinci culori le captăm cu o lentilă. De exemplu, izolând R şi captând OGVAVi, rezultă culoarea V, care este complementara roşului.

Ca urmare a acestor experiențe conchidem că ochiul nostru simte nevoia complementarelor, le cere, iar dacă nu i se oferă şi le produce singur. Explicația fenomenului este oboseala grupei de celule vizuale specializate pentru culoarea contemplată, oboseală care dezechilibrează energetic ochiul; pentru a restabili echilibrul pierdut, grupa celulelor vizuale specializate pentru culoarea complementară reacționează producând ele însele aureola respectivă**.

* *Op. cit*, p. 49

** Deşi această explicație nu-i satisface în întregime pe cercetători, este plauzibilă, fenomenul ca atare fiind întru totul cert.

Se consideră că există trei perechi de complementare fundamentale primare* :
R – V, G – Vi, A - O

În cercul cu 12 culori la care ne referim de obicei mai există şi trei perechi de complementare secundare:
RVi – GV, GO – AVi, AV - RO.

Să observăm că fiecare pereche din aceste complementare primare conţine triada primarelor fundamentale:
R – V = R – (G+A);
R – Vi = G – (R+A);
A -- O = A – (R+G).

Astfel, amintindu-ne problemele teoretice ale corpurilor colorate, oricare ar fi culoarea reflectată de suprafaţa lor, respectiva culoare reflectată este complementara tonului obţinut prin însumarea celorlalte culori din spectru, care au fost absorbite. În cercul cu 12 culori, se consideră că doar una singură poate fi complementara alteia.

Complementaritatea absolută este totuşi greu de stabilit, fenomenul nefiind unul de ordin fizic, ci psihofiziologic. Cert este că tentele complementare „se cheamă una pe cealaltă”, aşa cum observase deja Goethe, iar deosebit ne apare faptul că între ele se stabileşte, pe de o parte un contrast maxim (atunci când sunt juxtapuse în pete mari), şi pe de alta o neutralizare (atunci când sunt juxtapuse în pete mici, generând griuri).

Relaţiile dintre perechile complementare sunt redate bine de o experienţă devenită clasică: o suprafaţă pictată în dungi egale de roşu şi verde se percepe în mod diferit, în funcţie de distanţa de la care este situat ochiul nostru:
1. de la mare distanţă percepem un gri (creat de amestecul aditiv);
2. de la distanţă medie percepem dungile, dar imprecis delimitate;
3. din apropiere cele două culori se exaltă atât cromatic cât şi valoric.

În prima parte a experienţei de mai sus s-a produs un amestec optic (aditiv) al complementarelor. Este interesant de văzut ce se produce prin amestecul fizic. Acest amestec fizic** poate fi desluşit printr-o joacă de-a ecuaţiile:
R+V = X, deci R+ (G+A) = X;
A+O = X, deci A+ (G+R) = X;

* La începutul secolului 20, Kandinsky sugera alte trei perechi: R-V, G-A, O-Vi (*Op. cit.*, p. 86)
** În amestecul fizic, pe paletă, al complementarelor, oricât de pure şi de opace le-am alege, ele nu vor da niciodată alb şi ar trebui să fie perfect transparente şi aplicate în strat gros ca să ajungă la negru” (Havel, *op. cit.,* 219).

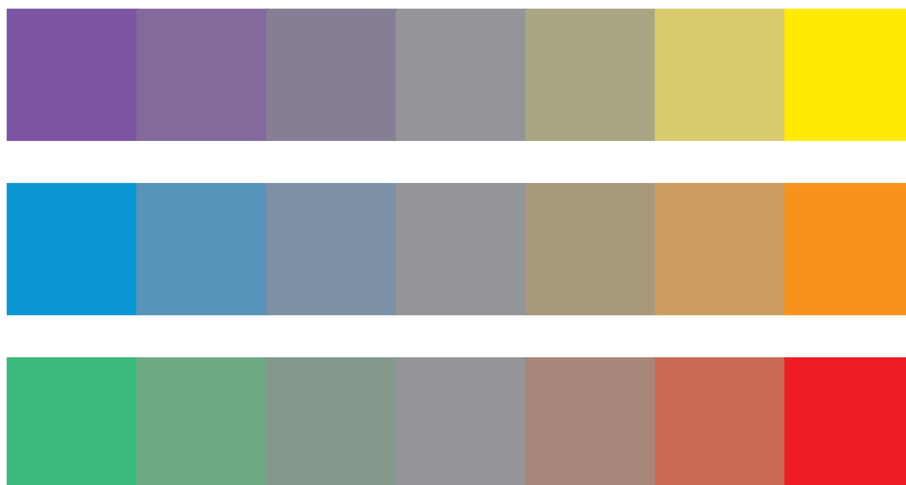
G+Vi = X, deci G+ (R+A) = X.

Întrucât ştim că R + G + A = gri neutru, rezultă că X = gri neutru (la care se mai adaugă puțin alb); iar dacă din amestecul primarelor nu rezultă un gri neutru, denotă că cele trei tonuri nu sunt bine alese.

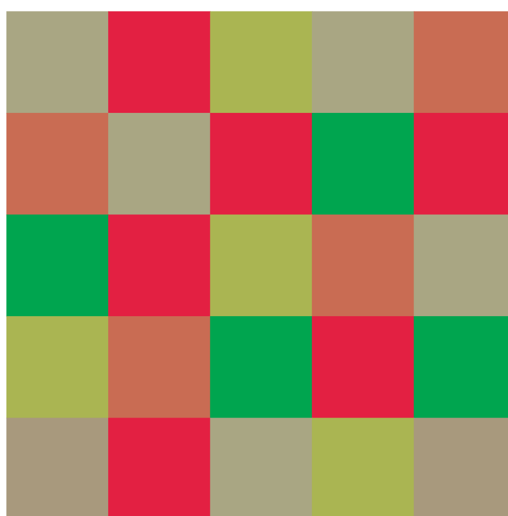
Aşadar prin juxtapunere perechile de complementare se fortifică, iar prin amestec (fizic sau uneori optic) se distrug, fapt care îi aminteşte lui Itten apa şi focul.

Câteva perechi de complementare posedă *caractere particulare:*
1. Perechea G – Vi conține totodată şi un puternic contrast de clarobscur (valoare).
2. Perechea RO -- AV conține totodată şi contrastul cel mai puternic de cald-rece (pentru că respectivele culori sunt polii termici ai spectrului).
3. Perechea R -- V are o luminozitate egală.

Caracterele comune ale complementarelor:
1. În orice pereche o complementară este caldă, alta rece
2. Prin juxtapunere cele două complementare de obicei se exaltă reciproc, iar prin amestec fizic se anihilează reciproc.
3. Prin juxtapunere, deşi sunt opuse, fiecare complementară cere prezența celeilalte, obținându-se efectele expresive cele mai puternice.
4. Dacă juxtapunerea complementarelor respectă proporțiile juste de mărime, rezultă efecte statice ferme, senzația de ordine şi de forță echilibrată.
5. Dacă juxtapunerea complementarelor se face la întâmplare, efectele obținute sunt dinamice, echilibrul devine instabil.
6. Din amestecul lor fizic, făcut la întâmplare, rezultă griuri colorate expresive, dominate de tenta pusă în cea mai mare cantitate.
7. Din amestecul fizic al complementarelor în părți egale -- fără alb şi negru -- rezultă acelaşi gri neutru; dacă în centru nu apare acelaşi gri neutru, culorile care au intrat în amestec nu sunt adevăratele complementare. (Vezi pagina următoare: Fig. 6,7,8, Itten, în textul german).



Itten ilustrează (în fig. 29,30) efectele expresive ale contrastului complementarelor prin două planşe: în prima se operează cu roşul, verdele şi degradeurile lor, iar în a doua apar două perechi de complementare : O, A şi polii termici (roşu vermillon cu albastru verde).





Există un mare număr de cazuri în care se poate concretiza contrastul de complementare. Cazurile diferă după:
- mărimea celor două culori (egală sau inegală);
- puritatea lor;
- luminozitatea lor;
- numărul şi ritmul petelor pe o suprafaţă;
- felul utilizării (juxtapunere, modulaţie, amestec).

Să reţinem că acest contrast se interferează cu alte trei tipuri de contrast:
- contrastul de clarobscur (perechea G-Vi care conţine cea mai luminoasă şi cea mai întunecată culoare din spectru);
- contrastul de cald-rece (în care perechea RO-AV reprezintă cea mai caldă şi cea mai rece zonă a spectrului);
- contrastul simultan (datorită căruia oricare culoare tinde şi produce o altă tentă).

Efectul alăturării complementarelor în stare pură produce nemulţumirea profesioniştilor, le pune unele probleme, fiindcă alăturarea lor la saturaţia maximă este neplăcută, violentă*, ba chiar nearmonioasă . Faptul fusese comentat de unii cercetători încă din secolul 19. Chevreul observase că între două complementare se poate stabili un acord numai dacă una o domină pe cealaltă. Pictorii rezolvă situaţia în două feluri:

*„Juxtapunerea a două culori complementare dă o mare forţă unei senzaţii de armonie fundamentală, spune Marc Havel , dar prea violentă pentru privire” (*Op. cit*., p. 312).

1. fie atenuează una din complementare, dar o distribuie pe o suprafaţă mai mare;
2. fie izolează complementarele printr conture negre (cazul vitraliilor), prin interstiţii albe sau neutre din punct de vedere cromatic.

Oricare soluţie s-ar alege, importanţa contrastului este cu totul aparte, deoarece contrastul complementarelor fiind unul fundamental, este prezent în toată istoria artelor* (pictorii egipteni ştiau deja să aşternă roşul lângă verde). În decursul timpului, complementarele au generat game bogate prin degradeurile ce le sunt proprii; efectele au fost şi mai spectaculoase atunci când s-au utilizat toate cele trei perechi – cu respectul ce se cere acordat ierarhizării. Prezenţa complementarelor nu este obligatorie, însă aflat în faţa unui tablou, ochiul privitorului le caută şi le asociază la modul spontan.

Specificul contrastului:

- Complementarele produc impresia de forţă (fie că e vorba de o soliditate statică, echilibrată şi clară, fie de una dinamică).

Exemplificări

- Egiptul antic: „Osiris primindu-l pe rege" (mormântul lui Set I, Valea Regilor).
- Duccio: Polipticul „Maesta", „ Crist şi apostolii pe drumul spre Emanus".
- Giotto: „Întâlnirea la Poarta de Aur" şi „Suirea la cer"(Scrovegni).
- Jan van Eyck: „Sf. Ieronim", „ Isabella Borluut", „Polipticul Mielului mistic", „Fecioara cu Pruncul într-o biserică".
- Rogier van der Weyden: „Bunavestire", „Crucificarea".
- Tiţian: „Portretul lui Francisc I"„Bachus şi Adriadna", „Violante", „Danae".
- Albrecht Dürer: „Apostolii Ioan şi Petru", „Madona cu irişi", „Împăratul Maximilian", „Sărbătoarea duminicii rozariului".
- Piero della Francesca: „Solomon primind-o pe regina din Saba", „Maria Magdalena", „Învierea", „Altarul din Brera".
- Antonello da Messina: „Tânăr", „Crist ajutat de înger", „Sf. George şi Sf. Rosalia", „Portret de tânăr"(Borghese).
- Masaccio: „Sf. Ana Metterza", „Sf. Petru încoronat" (Brancacci), „Răstignirea" (Florenţa), „Fecioara cu pruncul" (Londra).
- Masolino da Panicale: „Logodna Fecioarei" (1433).

---

* Ne vom aminti mereu, ne asigură Itten, că „legea fundamentală a armoniei cromatice include legea complementarelor" (*Op. cit.,* p.52).

- Paolo Uccello: „Vânătoarea”.
- Jean Fouquet: „Charles VII”, „Pieta”.
- Rafael: „Madonna Tempi”, „Madonna Niccolini-Cowper” (1508), „Madona cu sticlete”, „Punerea în mormânt”.
- Mantegna: „Calvarul”.
- Botticelli: „Plângerea lui Hristos”.
- Grünewald: „Altarul Issenheim”, „Altarul Tauberbishofsheim”, „Mica Răstignire”.
- Arcimboldo: „Verthumnus”, cele patru tablouri reprezentând anotimpurile.
- El Greco: „Pieta”, „Sfânta Treime”, „Sf. Ioan Evanghelistul”, „El Espolio” (Dezbrăcarea).
- Breughel: „Căderea lui Icar”, „Calvarul”.
- Holbein cel Tânăr: „Ana de Cleves”, „Lais din Corint”, „Venus şi Amor”, „Portretul negustorului Georg Gisze”, „Regina Jane Seymour”.
- Rubens: „Trei Graţii”, „Portretul Suzanei Fourment”, „Cele patru puncte cardinale”, „Castor şi Polux răpesc fetele lui Leucip”.
- Lucas Cranach: „Katerine von Bora”, „Vânătoarea”.
- Vermeer: „Lecţia de muzică”, „Fata cu cercelul de perlă”.
- Velazquez: „Filip III călare”, „Infanta Margareta”.
- Canaletto: „Piaţa San Marco”.
- Antoine Watteau: „Insula Cytera”.
- Chardin: „Dietă cu ustensile de gătit”, „Fântâna de aramă”.
- Eugène Delacroix: „Fuga lui Lot”, „Hristos pe Marea Galileii”, „Andromeda”, „Cal cabrat”, plafonul „Galeriei lui Apollo” (Luvru).
- Camille Pissaro: „Casa lui Knock”.
- Paul Signac: „Apus de soare”, „Portul Saint Tropez”.
- Ingres: „Odalisca şi sclava”, „Marea odaliscă”.
- Van Gogh: „Cafeneaua de noapte”, „Noapte înstelată”, „Natură moartă cu irişi”, „Portretul poetului belgian Boch”, „Stradă din Auvers”, „Autoportret cu urechea tăiată şi pipă, 1889”, „Portretul dr. Gachet” (ultimele două lucrări cuprind fiecare câte două perechi de complementare).
- Paul Gaugain: „Calul alb”, „Crist galben”, „Scene de viaţă tahitiană”.
- Paul Cèzanne: „Joachim Gasquet”, „Cabana lui Jourdan”, „Les grandes baigneuses”, „Mere, piersici, pere şi struguri”, „Mere şi biscuiţi”, „Marginea unui râu”, „Muntele Saint Victore”.
- Amedeo Modigliani: „Leon Bakst”, „Fata în bluză verde”, „Elvira”, „Jeane Hebuterne”.
- Pierre Bonnard: „Acoperişul roşu”, „Nud în contre-jour”, „Sufrageria

de la țară”.
- Henri Douanier Rousseau: „Leu înfometat”.
- Henri Matisse: „Natură moartă cu stridii” (în care apar toate cele trei perechi de complementare”), „Femeie în albastru”, „Ramură de prun pe fond verde”, „Dansul”.
- Marc Chagall: „Cocoşul”, „Aniversarea”, „Promenada”.
- Raoul Dufy: „La vie en rose”.
- André Derain: „L'Algerienne”.
- Victor Brauner: „Compoziție (Balaurul)”.
- Max Ernst: „Oraşul”.
- Edvard Munch: „Țipătul”, „Dansul vieții”.
- Georges Braque: „Masa de biliard”.
- Pablo Picasso: „Domnişoarele de la Avignon”, „Trei femei”.
- Joan Miró: „Fabrica”, „ Donna e uccello di fronte al sole”.
- Willem de Kooning: „Untitled”.
- Robert Rauschenberg: „Persimmon”.

În pictura românească
- Ştefan Luchian: „Anemone” (1908), „Scurteica verde”, „Fântâna de la Brebu”, „Maci şi garoafe”.
- Theodor Pallady: „Pălăria şi umbrela pictorului”, „Flori şi ceaşcă de ceai”, „După baie”, „Peisaj din Saint Paul”.
- Nicolae Tonitza: „Fata pădurarului”, „Mica olandeză”, „Cabaret la Mangalia”.
- Ion Țuculescu: „Câmp de rapiță”
- Alexandru Ciucurencu: „Căpițe de fân”, „Case la Şelimbăr. 1961”.

Contrastul Complementarelor se regaseste firesc si în arta de sorginte bizantina - desi îsi împarte prezenta cu contrastele de clarobscur, ale culorii în sine si, mai rar, de cald-rece. Iata câteva opere semnificative:
- Scoala cipriota: „Sfântul Gheorghe cu scene din viața şi martiriul său” (sec.13).
- Scoala cretana: „Sfântul Ioan Teologul” (sec 16).
- Icoanele novgorodiene („Arhanghel”, 1130 - 1209, „Sfinții Blasius şi Spiridon”, sec. 14) şi din Pskov, mozaicurile de la Mănăstirea Sfânta Sofia din Kiev etc.
- Andrei Rubliov: „Sfânta Treime”.
- În arta murală autohtonă: „Judecata de apoi” (Mănăstirea Voroneț), „Sf. Marina” (Pronaosul Mănăstirii Arbore), „Imnul Acatist”

(Mănăstirea Humor), „Sfinții militari” (Naosul Mănăstirii Moldovița), „Arborele lui Ieseu” (Biserica Sf. Gheorghe - Suceava), „Pieta” (Mănăstirea Bistrița - Neamț) etc.

CONTRASTUL SIMULTAN

Definindu-l *sumar,* vom spune că avem de-a face cu contrastul dintre două culori alăturate în care fiecare din ele şi pretinde şi îşi produce simultan culoarea complementară. Astfel, contrastul simultan este tot unul fundamental, întrucât are la bază legea complementarelor. (Altfel spus, e un fel de variantă a contrastului complementarelor, în care unul din termeni lipseşte, fiind sugerat de ochiul nostru).

Acest contrast are o valabilitate şi o răspândire nebănuite, lucru foarte bine pus în evidență de Michel Eugene Chevreul: „A pune culoare pe o pânză nu înseamnă numai a colora în respectiva culoare partea din pânză pe care este aplicată pensula, ci şi a colora în complementara ei spațiul înconjurător”*.

Dacă aplicarea unei singure culori pe o suprafață acromatică creează un contrast simultan, cu atât mai mult se produce prin juxtapunerea a două sau mai multe culori, contrastul acționând în cazul juxtapunerii oricăreia din culorile spectrului : se produce normal între două culori vecine, se accentuează dacă acestea sunt mai depărtate, iar cel mai puternic contrast are loc între culorile total opuse (complementarele). *Exemple:*

a. Primarele R, G se îndepărtează spre culorile vecine: roşul tinde spre violet (care este complementara galbenului), iar galbenul tinde spre verde (care e complementara roşului).

b. Secundarele V, Vi se îndepărtează şi ele spre culorile vecine: verdele tinde spre galben (care e complementara violetului), iar violetul tinde spre roşu (care e complementara verdelui).

c. Vecinele G,V se îndepărtează la rândul lor: galbenul tinde spre roşu, iar verdele tinde spre violet (adică fiecare tinde spre complementara celeilalte).

Să reținem că cel mai puternic contrast simultan se produce între două complementare, când tentele se exaltă reciproc. Exemplul cel mai la îndemână ni-l oferă o pată (floare) roşie înconjurată de (o pajişte) verde.

Trebuie precizat că acest contrast *nu se poate fotografia*, el are loc doar pe retină, unde se desfăşoară un proces subiectiv care nu-şi are drept corespondent în realitatea obiectivă decât unele premize.

---

* Chimistul francez Michel Eugene Chevreul (1786-1889), autorul primului studiu compact despre „Legea contrastelor simultane a culorilor”(1829), conchidea: „juxtapunerea face ca două culori să piardă ceea ce au ele asemănător. Legea contrastului culorilor este, prin urmare, inversa amestecului culorilor”.

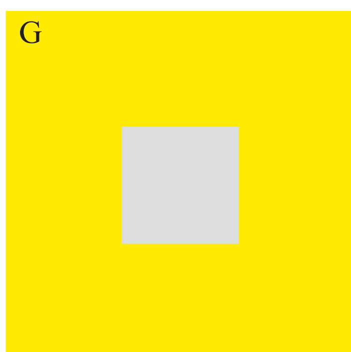
Cunoaştem deja modul în care se manifestă contrastul simultan din cele spuse despre contrastul complementarelor: privind 1-2 minute un disc roşu aplicat peste un fond alb (acromatic), îl vedem aureolându-se în verzui. Efecte complementare similare se produc şi în cazul celorlalte două primare primare, G, A -- dar vom avea grijă să analizăm fiecare caz în absenţa celorlalte.

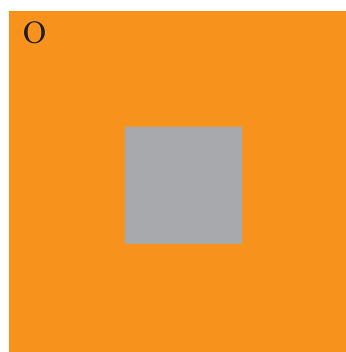
Contrastul simultan se concretizează în *patru variante* destul de diferite între:

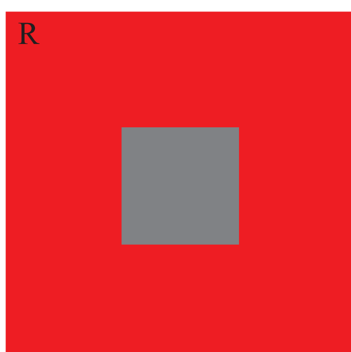
- primul are la bază complementarele,
- următorul este bazat pe luminozitate,
- al treilea se referă la termicitate,
- ultimul se bazează pe saturaţie.

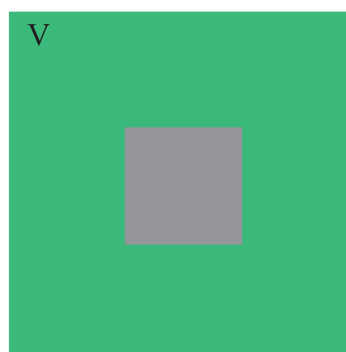
1. Contrastul simultan bazat pe legea complementarelor.

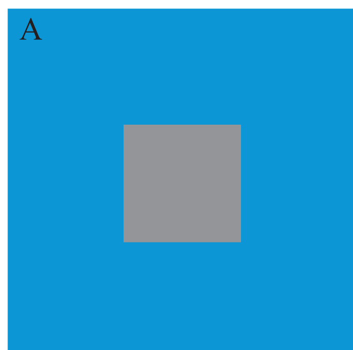
Este varianta în care contrastul se manifestă cel mai puternic. Cazul este uşor de pus în evidenţă prin câteva exerciţii de suprapunere a unor griuri neutre peste culorile principale, prilej cu care vom vedea cum griurile virează spre complementarele culorilor fiecărui fond (Itten, fig. 31 - 36):

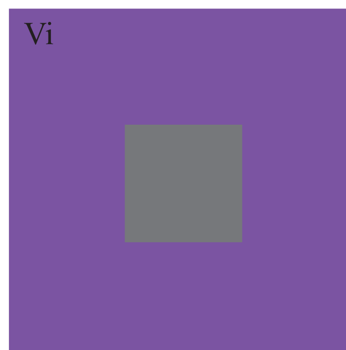










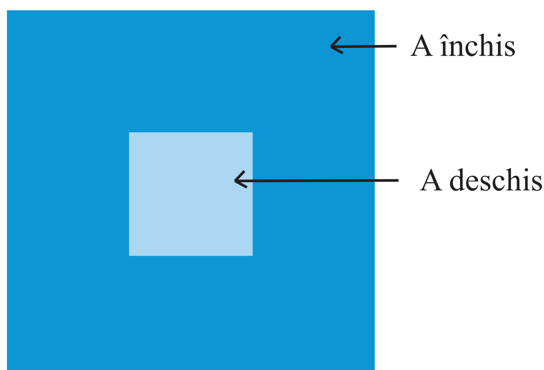


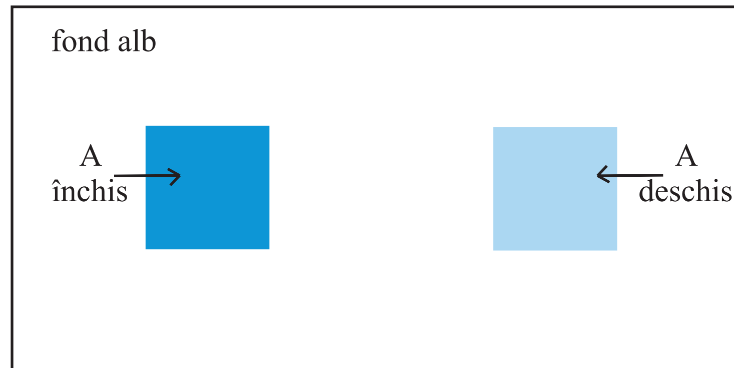
Pentru ca testul să fie foarte uşor citibil, se recomandă: (1) tentele să fie cât mai saturate, (2) griurile să aibă aceeaşi luminozitate cu fondurile, (3) lumina să fie puternică şi din faţă, (4) planşele să fie privite insistent un minut sau două, (5) în timpul contemplării să fie aşezate sub nivelul ochilor şi, în fine, (6) să fie examinată câte o singură imagine (în lipsa celorlalte).

Analizând rând pe rând fiecare planşă vom observa că griurile nu mai modifică luminozitatea culorilor care le înconjoară (cu care au fost de le început egale), ci doar le slăbesc întrucâtva, părând chiar a împrumuta de la ele un uşor cromatism.

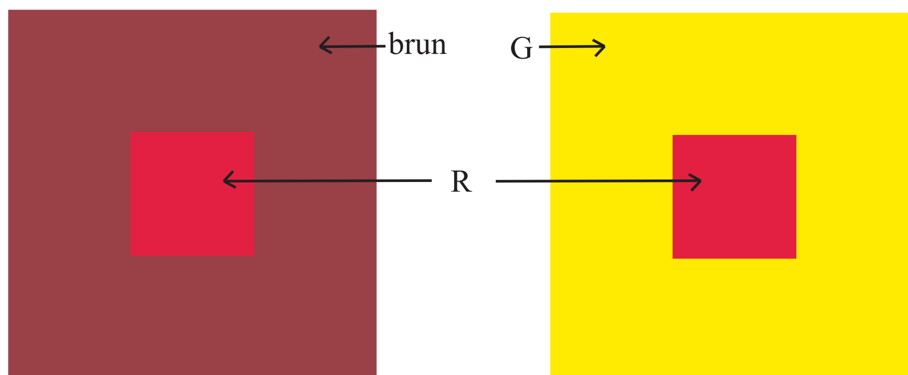
2. Contrastul simultan de luminozitate.

- Cazul A. Două tonuri diferite ca luminozitate ale aceleiaşi culori (fie ele chiar şi alb-negru) îşi accentuează reciproc valoarea. Astfel, două albastruri, unul închis şi altul deschis se îndepărtează valoric (cel închis pare şi mai închis, cel deschis pare ş-i mai deschis. *Planşă* comparativă (în pagina următoare, albastrurile sunt detaşate, pe un fond alb):

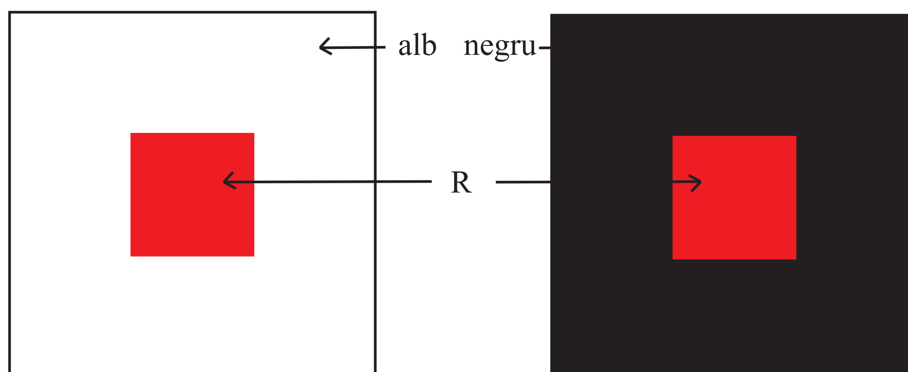




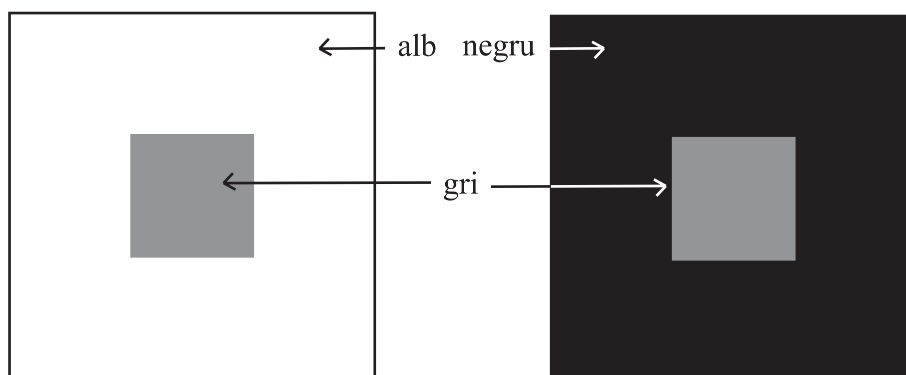
- Cazul B. Acelaşi pătrat roşu pus pe un fond brun închis pare mai luminos decât dacă e suprapus peste un fond galben:



- Cazul C. Aceeaşi culoare roşie suprapusă peste un fond alb coboară valoric şi creşte cromatic, iar peste unul negru se luminează:

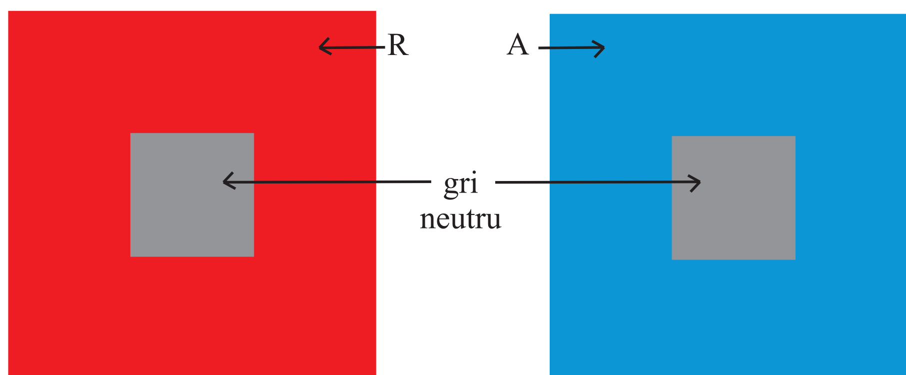


- Cazul D. Contrastul acționează identic și în cazul relațiilor dintre tentele neutre: același gri se întunecă peste un fond alb și se luminează pe negru:



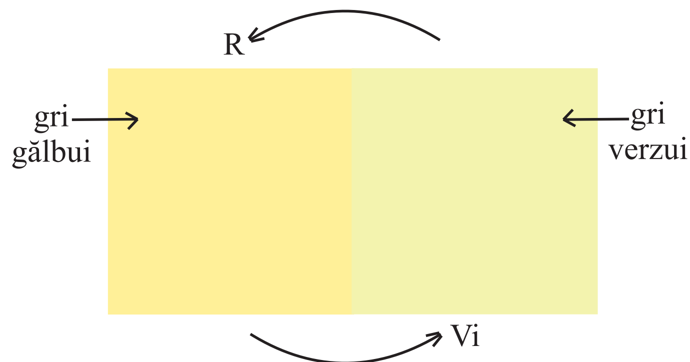
3. Contrastul simultan de cald-rece.

Să luăm, ca exemplu general, același gri neutru suprapus pe un fond cald griul pare rece, iar pe unul rece pare cald:

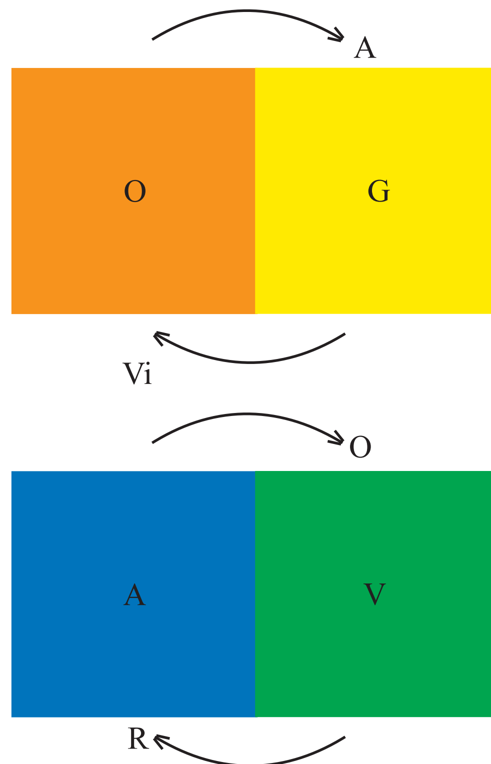


Remarcând faptul că în toate aceste cazuri tentele -- inclusiv griurile -- se distanțează caloric, vom consemna și unele nuanțări.

- Cazul A (cu „mecanism” tipic): pus lângă un gri verzui, un gri gălbui iradiază violet, care se suprapune peste griul verzui răcindu-l și mai mult; griul verzui iradiază roșu, care se suprapune griului gălbui încălzindu-l și mai tare:



- Cazul B: Dacă juxtapunem două culori calde ambele se răcesc, iar dacă juxtapunem două culori reci ambele se încălzesc:



Explicaţie: fiecare din culorile juxtapuse îşi iradiază complementara proprie, care se adaugă (suprapune) peste culoarea vecină, nuanţând-o într-un sens sau altul; veridicitatea efectelor se poate constata comparând tentele juxtapuse cu aceleaşi tente, detaşate.

4. Contrastul simultan de saturație.

Dacă juxtapunem o culoare pură lângă una ruptă sau lângă un gri colorat, culoarea pură pare şi mai saturată: s-a produs un contrast simultan de saturație.

Explicație: fiecare din cele două culori tinde spre complementara proprie, dar culoarea pură (fiind mai puternică) îşi impune forța cromatică. Iată cum arată un RO lângă un ton gălbui:



Ca urmare a acestor patru cazuri particulare, contrastul simultan definit mai *complet* este: un contrast între două culori juxtapuse în care fiecare din ele se modifică într-un mod specific - se îndepărtează una de alta producând propriile complementare, se exaltă sau se neutralizează, se încălzesc sau se răcesc, se luminează sau se întunecă etc.

Exemplificari:

Raspândit pretutindeni, în pofida faptului ca este greu de sesizat, contrastul simultan potenteaza de obicei forta culorilor juxtapuse, iar în alte cazuri - potrivit vointei (sau intuitiei) pictorului - o diminuează. Fiind un contrast fundamental, îl întâlnim în ambele registre, cromatic şi acromatic.

Johannes Itten ne propune totuşi câteva identificări: ilustrația „Satan şi lăcustele" din Apocalipsa Sf. Sever (sec.11), „Crist despuiat de veşminte" de El Greco, „Le café, le soir" de Van Gogh.

I s-ar putea adăuga alte câteva localizări, în care, cum s-a mai spus, folosindu-l ca stratagemă plastică, pictorul fie centrează atenția privitorului, fie încălzeşte sau răceşte un element apropiat: „Soții Arnolfini" şi „Fecioara la fântână" de Jan van Eyck, „Portretul lui Oswolt Krek" de Dürer, „Cascada" de Henri Douanier Rousseau, „Norul roşu" de Piet Mondrian, „Autoportret" (cu fond roşu) de Ion Țuculescu, „Flori roşii pe fond albastru" de Alexandru Ciucurencu. Fireşte, ne pot

interesa în sensul preocupării prezente şi contrastele simultane de luminozitate pe care le întâlnim în operele lui Rembrandt şi ale atâtor creatori proveniţi din toate colţurile lumii.

Câteva concluzii

1. După parcurgerea problemelor puse de contrastul simultan putem vorbi cu şi mai multă îndreptăţire despre instabilitatea culorilor, despre o dinamică cromatică. Aşadar culorile dau impresia de continuă schimbare potrivit alăturărilor la care le supune pictorul. Această instabilitate a culorilor este însă una subiectivă, are loc doar la nivelul receptorilor ochiului, iar aparatele nu o înregistrează, culorile rămânând (obiectiv) aceleaşi.

2. Privind imagini de orice fel, colorate sau nu, remarcăm cu uşurinţă cât de răspândit este acest contrast şi cât de frecvente sunt cazurile în care îi întâlnim variantele.

3. Utilitatea practică a contrastului simultan este enormă: fără să atingem o culoare, cu ajutorul lui o putem exalta sau neutraliza, încălzi sau răci, lumina sau întuneca. Facilităţile oferite pictorului sunt considerabile.

Este cazul să ne amintim de faimoasa afirmaţie a lui Eugene Delacroix: „Daţi-mi noroi, voi face din el pielea unei Venus dacă îmi veţi lăsa posibilitatea să-i creez mediul ambiant după gustul meu”, afirmând valabilitatea intercondiţonărilor cromatice şi valorice. Eliberând pictorul din postura de „copiator” al naturii, Delacroix defineşte astfel unul din principiile de bază ale artei moderne. (Înzestrat cu o intuiţie şi o acuitate vizuală ieşită din comun, acest pictor-şef de Şcoală notase în caietele sale multe observaţii fine, înaintea multor confraţi – printre altele şi faptul că o suprafaţă galbenă virează în umbră spre complementara sa, un ton violaceu ş.a.). Cu alte cuvinte, nu există culoare murdară sau urâtă, ci doar raporturi neizbutite, acorduri false*.

O altă înlesnire: „ Un portret a cărui carnaţie este puţin prea roşie, dar pe care nu vrem să-l mai modificăm, va căpăta un aspect normal cu un fond roşu; dacă este prea palid, va deveni mai roz cu un fond verde etc”**.

Şi un test, propus de A. Lhote: „Cu ajutorul hârtiilor colorate, decupate şi plasate pe tonuri diferite pe de o parte, şi asemănătoare pe de

---

* După multe alte decenii, W Kandinsky abordează esteticul culorilor din alt punct de vedere: „ În pictură..., *orice* culoare este interior frumoasă, pentru că orice culoare provoacă o vibraţie a sufletului, iar *orice vibraţie îmbogăţeşte sufletul.* Astfel poate fi frumos, pe plan interior, orice este urât pe plan exterior. Aşa este în viaţă, la fel ca în artă. De asemenea, nimic nu poate fi „urât” în efectul său interior”. (*Op. cit.,* p. 113).

** Vibert, în Havel, *op.cit.,*p. 311

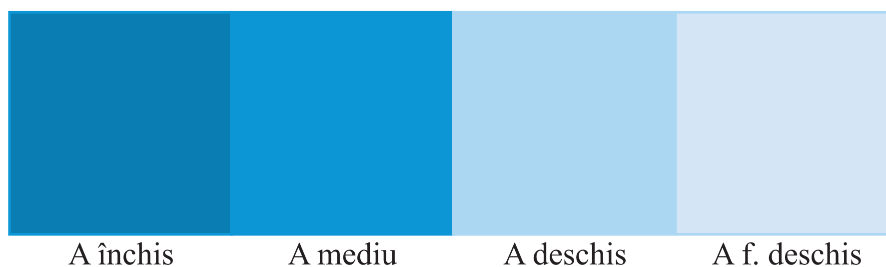
altă parte, putem verifica teoria că simpla vecinătate este suficientă ca să transforme o culoare dată din dublul punct de vedere, al *tentei* şi al *tonului*"*.

În final, trebuie semnalate şi unele consecinţe ale contrastului simultan, poate ne dorite, care pot apărea în practica de atelier: este vorba despre aşa numitul efect de degradeu luminos, şi efectul de egalizare cromatică şi valorică (această ultimă consecinţă fiind analizată de Joseph Fuchs**).

Efectul de degradeu luminos

Dacă înşirăm unul după altul patru dreptunghiuri colorate în albastru închis, mediu, deschis şi foarte deschis, se produce instantaneu impresia câtorva caneluri, aşadar a unor curburi care se repetă -- deşi tentele juxtapuse sunt perfect plate.

- Cazul A. Efectul se produce între treptele valorice ale aceleiaşi culori:



- Cazul B. Impresia de caneluri se produce şi în cazul valorilor desfăşurate între alb şi negru – dacă, de exemplu, alăturăm patru pătrate colorate în gri închis, mediu, deschis şi foarte deschis:



---

* *Tratate...,* p. 142

** Vezi si P. Constantin, *op. cit*., p.34

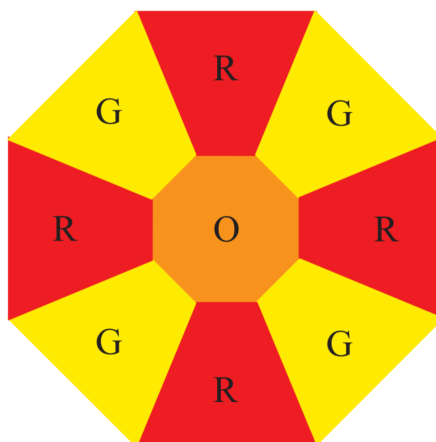
Efectul de egalizare

Fenomenul se fructifică frecvent în pictură, artele grafice, designul ambiental, teatru etc., manifestându-se în ambele zone, acromatică şi cromatică.

Cazul A. Egalizarea valorică (în registrul acromatic) poate fi pusă în evidență cu ajutorul următoarelor scheme grafice, în care vom observa cum micul triunghi gri apare mai evident în cazul crucii negre - unde contrastează mai puternic cu albul fondului alb - iar în al doilea caz, este întrucâtva mascat, părând „absorbit” de marele triunghi negru, situație în care se produce fenomenul de egalizare:



Cazul B. Egalizarea cromatică apare în următoarea schemă:



Dacă „citim” crucea ca având brațele roșii, atunci octogonul oranj pare mai roşu, iar dacă ne-o imaginăm cu brațele galbene, pare mai galben. Datorită asocierii cu tentele vecine, mai extinse ca suprafață, oranjul din centru pare să vireze după caz, fie spre roşu, fie spre galben, deşi în mod obiectiv rămâne acelaşi. Este efectul de egalizare. Ca şi în cazul precedent, al egalizării acromatice, „peştele cel mare îl înghite pe cel mic”.

Efectul este folosit adesea în pictură, cu ajutorul lui fiind vibrate unele pete mari (fundaluri, ceruri etc.), fără de care acestea ar putea părea prea simple; este un mod de a le „popula” suprafețele. Maeştrii mozaicului îl folosesc de veacuri.

CONTRASTUL SUCCESIV

Contrastului succesiv (numit astfel de E.Hering, în 1878), căruia i se mai spune *imaginea negativă,* este o post-imagine negativă, adică întoarsă pe dos. Contrastul are loc exclusiv la nivelul retinei, aparatele ne putându-l înregistra. Fiind ne important pentru pictură, îl pomenim în contextul de față mai mult pentru informare.

Contrastul succesiv se manifestă în ambele registre, cromatic şi acromatic.

Iată trei exemple ilustrative pentru modul în care se manifestă în registrul cromatic:

1. Dacă privim câteva minute un fond oranj şi mutăm brusc privirea peste un şir oarecare de obiecte, acestea se vor colora instantaneu în albăstrui.
2. Un alt efect similar: dacă atârnăm de o ață un pătrat roşu aşezat în fața unui ecran gri şi îl privim unu-două minute, apoi îndepărtăm pătratul, în locul lui va apărea un gri uşor verzui.
3. Dacă privim câteva minute un pătrat roşu suprapus pe un fond negru şi mutăm privirea pe un pătrat alb, egal cu primul şi aşezat alături, pe un fond negru, pătratul alb se va colora în gri verzui.

Pentru registrul acromatic, alte trei exemple:

1. Dacă privim cu insistență, câteva zeci de secunde, un om îmbrăcat în negru profilat pe un perete alb, luminat puternic şi apoi închidem ochii, vom zări silueta albă a omului, profilată pe un fundal închis.
2. Dacă privim în mod prelungit un pătrat alb aplicat pe un fond închis (acromatic), după îndepărtarea lui zărim silueta unui pătrat gri-negru profilată pe un fond deschis.
3. Seara, dacă privim câtva timp ecranul foarte luminos al televizorului şi închidem ochii, ecranul ne va apărea în negru aureolat cu alb.

Explicație: datorită fiziologiei oculare, atunci când sunt stimulate în exces, celulele noastre vizuale specializate pentru o anume culoare obosesc; dacă în această situație ne mutăm brusc privirea, vom zări instantaneu culoarea produsă de celelalte grupe (deci aproximativ complementara culorii inițiale), care acționează pentru echilibrarea energetică a ochiului. În cazul tonurilor acromatice se activează bastonaşele retinei.

CONTRASTUL DE CALITATE

Deşi se mai poate numi contrast de saturaţie – probabil un termen mai adecvat, Johannes Itten îl denumeşte „de calitate”, prin asta înţelegând „gradul de puritate sau de saturaţie al culorilor”.

Este contrastul dintre culorile pure*, intense, saturate, vii, aprinse şi culorile rupte, palide, stinse, mohorâte, terne. Contrastul poate varia extrem de mult, după cum variază puritatea şi luminozitatea tonurilor.

Contrastul de calitate este contrastul subtil şi rafinat al acordurilor în care intră griurile colorate – acestea fiind socotite generatoarele prin excelenţă ale farmecului specific picturii, ele producând ceea ce se numeşte „parfumul” unui tablou.

Expresia de *rupere a unei culori* aparţine criticului de artă englez John Ruskin**, care în anul 1856 vorbea despre actul de „a rupe o culoare în mici puncte prin juxtapunere sau suprapunere”. Astăzi ruperea culorii pure se referă la alterarea ei cromatică sau/şi valorică, motiv pentru care se foloseşte şi sintagma „ton rupt”.

Ruperea culorilor pure se poate face în mai multe feluri:

1. Prin amestecul *cu alb.*
   - Rezultat general: amestecul se luminează, se decolorează şi se răceşte.
   - G + alb: se luminează şi se răceşte uşor.
   - R + alb: roşul mediu se luminează şi se răceşte.
   - R carmin + alb: se luminează şi devine albăstrui, rece.
   - A + alb: se luminează, dar rămâne la fel de rece.
   - Vi + alb: se schimbă caracterul culorii (din solemn şi impunător devine vesel).
2. Prin amestec *cu gri neutru.*
   - În general scade saturaţia culorilor, producându-se griuri colorate (care sunt nuanţe ale culorii pure).
   - Se conservă de obicei luminozitatea culorii pure (excepţie făcând galbenul).
   - Culorile rupte cu gri neutru devin „neutre şi oarbe” (Itten).

---

* În natură, cele mai saturate sunt culorile-lumină ale curcubeului, iar alte culori puternic saturate pot fi regăsite fie printre pigmenţii pictorilor, fie printre minerale, flori etc.; în schimb culorile rupte sunt prezente la modul covârşitor.

** Sensul dat de Ruskin, limitat doar la amestecul optic, cuprinde astăzi şi amestecul fizic.

3. Prin amestec *cu negru.*

- Rezultat general: scade saturația şi luminozitatea culorii (iar dacă creşte cantitatea de negru se anulează cromatic culoarea derivată).
- G + negru: galbenul îşi schimbă rapid caracterul tonic, devenind „maladiv şi veninos” (Itten îşi ilustrează afirmația cu „Nebunul” lui Theodore Gericault).
- R + negru (caz frecvent în istoria artelor): roşul mediu scade puternic spre acromatism.
- R vermillon + negru: roşul aprins devine brun, iar culoarea parcă a fost prăjită.
- R carmin + negru: amestecul tinde spre violet.
- A + negru: albastrul tinde să dispară, fiindcă suportă puțin negru.

4. Prin amestecul *cu complementara corespunzătoare.*

- În general, se produc modificări de saturație şi luminozitate, potrivit proporției fiecăreia, la un moment dat tonul rezultat fiind un gri neutru, mediu*.
- Itten vorbeşte (p. 56) despre tentele „bizare şi surprinzătoare” care rezultă din amestecurile complementarelor cărora li se adaugă alb.

5. Prin amestecul *cu o culoare opusă termic.*

Exemplu: R+A, R+V, O+Vi etc.

6. Prin amestecul *cu o culoare ruptă* (natural sau pe paletă).

Exemplu: R+ o culoare de pământ, sau R+AO

7. Prin amestecul *optic.*

- Amestecul** se obține prin suprapunerea de linii haşurate (*tratteggiare*), de puncte (*punteggiare*) sau de glasiuri (în acest din urmă caz reducându-se uşor numai luminozitatea culorii, în vreme ce cromatismul sporeşte).

În concluzie, ruperea unei tente este însoțită întotdeauna de scăderea saturației şi a luminozității (excepție făcând ruperea cu alb). Să

---

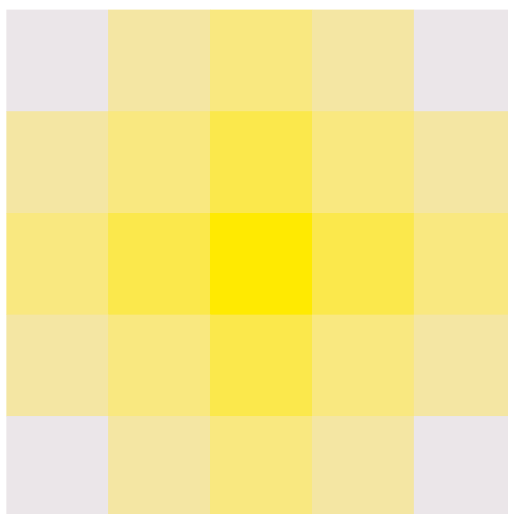
* Camilian Demetrescu este de părere că pentru a obține un gri neutru dintr-o pereche de complementare, se amestecă o primară (1 p.) cu o secundară (2 p.), deoarece forța cromatica a primarelor este dublă față de a secundarelor. *Op. cit.*, p. 38

** Datorăm primele două feluri de suprapuneri aşa numiților „primitivi" italieni, (din Trecento) care, lucrându-şi temperele cu uscare promptă, puteau modela totuşi formele; glasiurile au apărut mai târziu, după perfecționarea picturii în ulei (permițând unui pictor ca Tițian să suprapună, după propria-i exprimare, până la „*trenta o quaranta svelature*"-- treizeci sau patruzeci), menținându-se în uz până astăzi.

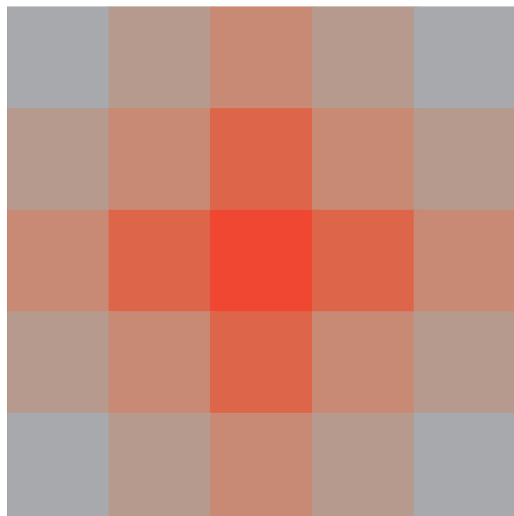
nu uităm, vorbind despre tonurile rupte, nici de caracterul instabil al culorilor, care şi prin juxtapunere pot deveni mai saturate sau mai terne.

Ne vom aminti, de asemenea, că griul neutru se obține prin amestecul culorilor care conțin roşu, galben şi albastru (direct sau indirect), ca şi prin amestecul albului cu negrul.

Contrastul de calitate se demonstrează optim prin schemele lui Itten (după *Kunst der Farbe),* în care vom observa cum tenta pură din centru se degradează treptat spre griurile din colțuri -- dar (pentru a fi eliminat contrastul de clarobscur) se conservă în toate cazurile cu







aproximativ acelaşi grad de luminozitate:

Când vrem să explicăm cuiva, eventual copiilor, specificul acestui contrast, putem recurge la exemplificări familiare: o haină, un fular, o geantă, o supracopertă, o cană, un creion etc. – toate acestea ca fiind variante ale uneia şi aceleiaşi culori. Pictorii folosesc de multe ori în operele lor asemenea pseudo-repetiții. Van Gogh îi scria cândva fratelui său: „Am pictat în săptămâna asta două naturi moarte (urmează descrierea n.n.)… aşadar şase albastruri deosebite şi patru sau cinci tonuri de galben şi de portocaliu”*...

De altfel, denumirile culorilor de tub sunt la fel de ilustrative pentru exemplificarea contrastului despre care vorbim: să luăm, de pildă, albastrurile de cobalt, ultramarin, mangan, ceruleum, Prusia, azuriu etc., sau roşurile de cadmiu, vermillon, permanent, englez, venețian, pompeian, indian, quinacridon, de mars, de coşenilă etc.

Itten atrage atenția** că „dacă vrem să întrebuințăm exclusiv contrastul de calitate, fără amestecul altor contraste, culoarea ternă trebuie să rezulte din acelaşi melanj ca şi culoarea luminoasă, adică să se plece de la aceeaşi culoare: roşul tern trebuie să conțină roşul luminos şi albastrul tren trebuie să conțină albastru luminos. Nu trebuie pus roşu luminos în albastru tern sau verde luminos în roşu tern”.

În aprecierea contrastului de calitate pot apărea confuzii – mai ales cu contrastul de clarobscur. Pentru a le evita vom ține seama de

---

* *Scrisori*, II, p., 39
** *Op. cit*., p. 58

faptul că în cazul contrastului de închis-deschis vorbim doar despre luminozitate, iar aici ne referim atât la saturaţie, cât şi la luminozitate.

Deoarece contrastul de calitate operează cu tonuri pure care se juxtapun griurilor de tot felul, ne vom aminti că griurile sunt exaltate de forţa tonurilor vii dimprejur. (Efectul se poate demonstra cu o planşă în care un pătrat gri va fi rezervat ca reper, iar alături pătratul va fi pus, pe rând, în centrul fiecăreia din cele şase culori). Şi vom observa, în aceeaşi ordine de idei, că tentele vii care sunt înconjurate de griuri sau de tonuri rupte îşi pierd din luminozitate şi scad cromatic.

În concluzie, acest contrast evidenţiază poate cel mai semnificativ instabilitatea culorilor: o tentă pare ternă lângă alta pură, şi apare mai pură lângă alta şi mai ternă.

Utilitatea studierii contrastului de calitate este triplă: permite depistarea simţului nativ pentru culoare, pe care îl şi educă, îl şi corectează.*

Specificul contrastului:

- Calm, serenitate, bogăţie cromatică, „parfum" specific pictural.
- Pare contrastul specific clasicităţii.

Exemplificări

- Breughel: „Turnul Babel".
- Georges de la Tour: „Noul născut".
- Eugène Delacroix: „Vânătoare de lei" (1854).
- Van Gogh: „Măslini", „Vedere de la St. Remy", „Autoportret cu pălărie de paie", „Floarea Soarelui" (1888), „Livadă de măslini" (1889), „Parcul Conor înflorit" (1890) .
- Paul Gauguin: „Te arii wahine (Regina)" (1896).
- Paul Cézanne: „La marginea pădurii", „Tentaţia Sf. Anton", „Fiul artistului, Paul", „Portretul Doamnei Cézanne" (1885), „Femeie cu pălărie verede (M. Cézanne)", „Polinezia, marea".
- Auguste Renoir: „Îmbăierea" (1903).
- Edgar Degas: „După baie" (1884).
- Maurice Utrillo: „Casa Berlioz în Montmartre".
- Henri Matisse: „Pianul".

---

* Când vorbim despre contrastul griurilor colorate, putem reciti cu folos cuvintele lui Van Gogh care ştia ce spune când era vorba despre culoare: " E colorist cine izbuteşte, văzând o culoare în natură, să o analizeze bine şi să spună: în acest gri-verde intră galben cu negru şi foarte puţin albastru etc. De asemenea, e colorist cine izbuteşte să potrivească pe paleta sa diverse griuri din natură" (*Scrisori*, I, p. 125).

- Raul Dufy: „Sena”.
- René Magritte: „Marea familie”.
- Georges Braque: „La Roche-Guyon – castelul”, „Fața de masă galbenă”.
- Paul Klee : „ Senecio ”, „Semne pe galben”, „Noapte albastră”, „Pesiaj cu păsări galbene”, „Lună plină”, „Încântarea peştilor”, „Semicerc spre figură unghiulară”, „Ad Parnassum”.
- Salvador Dali : „ Fantoma lui Vermeer din Delft care poate fi folosită ca masă”.
- Pablo Picasso: „Clovni cu câine”.
- Juan Miró: „Cal de circ”, „Constelație: steua de dimineață”.
- Jacques Villon: „Soldați în marş”.
- Andre Masson: „Sătenii”.
- Josef Albers: mai multe opere din seria „Omagiu pătratului”.
- Helen Frankenthaler: „Munți şi mare”.

În pictura românească:
- Theodor Aman: „Bal mascat în atelier”.
- Nicolae Grigorescu: „Fete torcând la poartă”.
- Francisc Şirato: „Femeie şezând pe sofa”, „Casa roză”.
- Ion Țuculescu: „Țarca neagră”.

*

CONTRASTUL DE CANTITATE

Suntem în prezența unui un contrast de suprafețe, de mărimi sau de proporții -- putând fi denumit dupa oricare din aceste atribute --, care operează cu raporturile mare-mic, mult-puțin, lung-scurt, larg-strâmt, gros-subțire. Avem de-a face, aşadar, cu contrastul dintre două sau mai multe pete diferite ca mărime.

Înțelesul contrastului este bine ilustrat de amintitele spuse ale lui Paul Gauguin: „Un kilogram de verde este mai verde decât zece grame de aceeaşi culoare”. Din fraza aparent încifrată a faimosului pictor vom înțelege desigur că o culoare, distribuită pe o suprafață mare ne apare mai intensă, deci mai saturată decât atunci când ocupă o suprafață mică.

În studiile sale după natură, pictorul îşi reprezintă raporturile cantitative dintre petele colorate ale tabloului la care lucrează bazat pe analiza „la cald” a motivului – aşadar o analiză dirijată de intuiție. Demersul e dificil, şi riscul stabilirii unor raporturi de mărime incerte e real, întrucât generează impresia generală de confuzie, incertitudine sau dezordine; fireşte, aceste efecte neplăcute sunt mai pregnante la temele în care invenția este masivă. Stabilirea echilibrului cantitativ şi în general controlul raporturilor de acest fel apare astfel ca o necesitate – mai ales în anii de ucenicie. Cum realizăm această necesitate?

Să observăm că distribuția oricărei tente trebuie corelată cu luminozitatea ei. De ce? Fiindcă o pată mică, saturată şi foarte luminoasă, de pildă, poate domina o pată mare, întunecată şi ruptă. Cu alte cuvinte în tablou contează nu numai *mărimea,* ci şi *luminozitatea* petelor colorate.

Adevărul este că în practica de atelier luminozitatea unei pete colorate nu este foarte uşor de stabilit. Denumirile „deschis” sau „închis” sunt prea vagi pentru comparații, iar un alt reper posibil – anume pigmenții de tub, adeseori diferă valoric de la o fabrică la alta; pe de altă parte folosirea unui soi de „busolă”, sugerată de unii, cum ar fi un eşantion gri mediu (aplicat pe carton) cu care pictorul ar putea face comparații empirice cu fiecare din culorile lui este, practic, o utopie.

Rezolvarea problemei o găseşte Johannes Itten. Şi este curios să observăm că, în analizele lui, părintele cromatologiei nu a recurs la propria scală tonală (vezi planşa de la contrastul de clarobscur), ci la scala luminozității imaginată de Goethe: R = 9, O = 8, R = 6, V = 6, A = 4, Vi = 3.*

Demonstrația lui** nu este complicată. Bazați pe înşiruirea numerică descendentă, să grupăm mai întâi perechile de complementare (în ordinea cald-rece):

G * Vi = 9 * 3
O * A = 8 * 4
R * V = 6 * 6

Simplificate, raporturile numerice de luminozitate devin:

G * Vi = 3 * 1
O * A = 2 * 1
R * V = 1 * 1

Să socotim apoi fiecare din aceste rezultate ca pe un întreg şi să le transformăm în fracții:

G * Vi = 3/4 * 1/4
O * A = 2/3 * 1/3
R * V = 1/2 * 1/2

Pentru utilizarea practică a acestor rezultate este necesară însă o *inversare completă* -- demersul fiind cu totul logic, deoarece o culoare luminoasă pare mai activă, mai „prezentă" decât una întunecată, față de care e normal să ocupe o suprafață mai mică; de pildă galbenul, care este de trei ori mai luminos decât violetul, va trebui să ocupe o suprafață de trei ori mai mică.

Raporturile inversate devin astfel:

G * Vi = 1/4 * 3/4
O * A = 1/3 * 2/3
R * V = 1/2 * 1/2

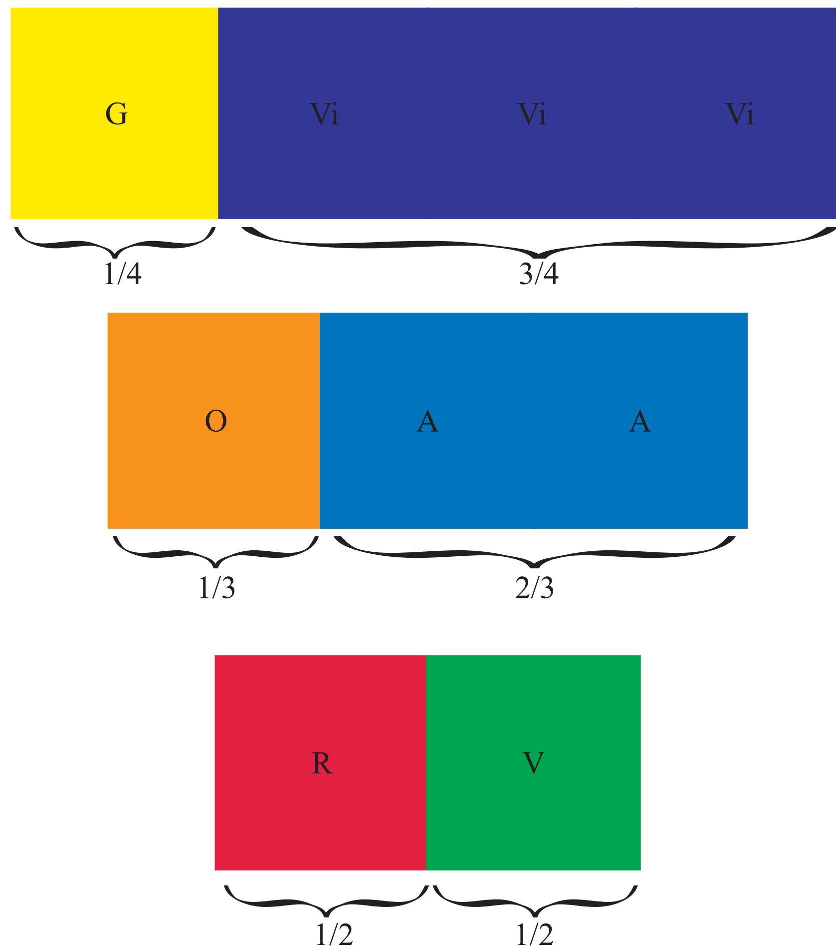
Aceste rezultate sunt considerate ca raporturi cantitative *armonice*.

---

* Este notabil faptul că Arthur Schopenhauer, foarte interesat de cercetările cromatologice ale lui Goethe, a imaginat la rândul lui o scală a luminozității culorilor, foarte apropiată de a acestuia: negru = 0, violet = 1/4, albastru = 1/3, verde = 1/2, roşu = 1/2, oranj = 2/3, galben = 1/4, alb = 1. Filosoful german a alcătuit şi un cerc cromatic cantitativ.

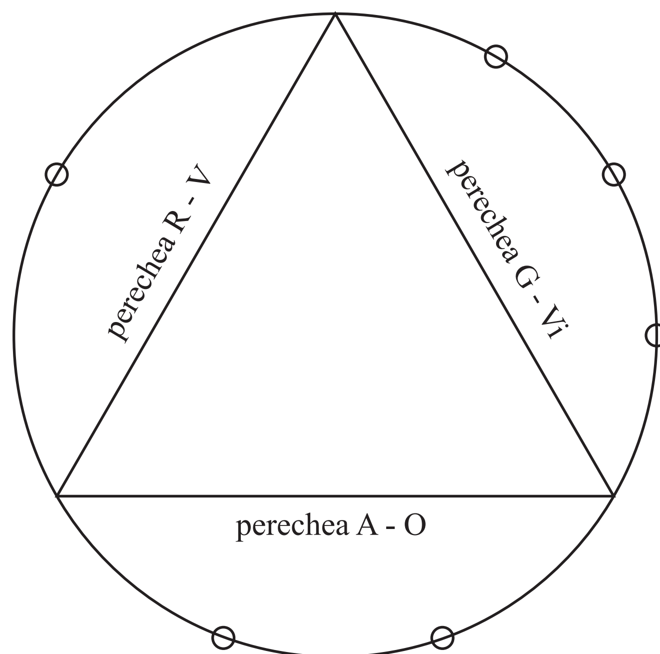
** *Op. cit*., p. 60

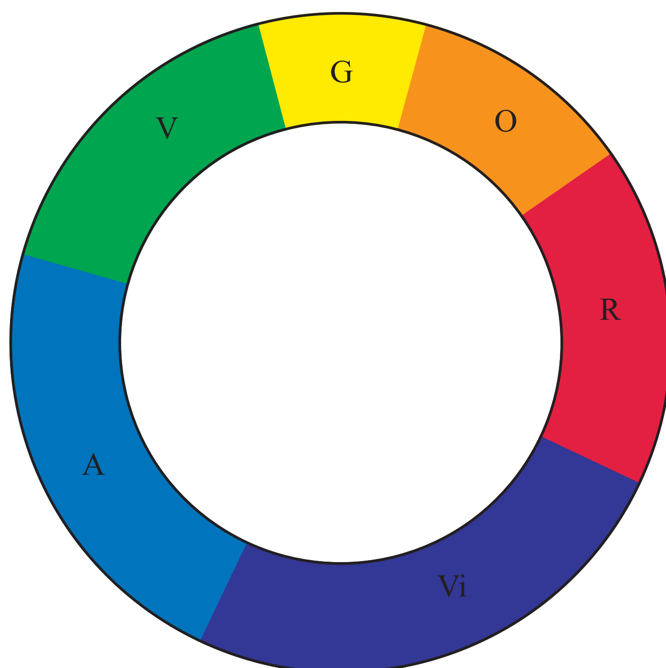
Raporturile cantitative armonice ale complementarelor pot fi exprimate grafic în scheme simple şi uşor de reţinut:



Distribuite în cercul cromatic, aceste raporturi cantitative modifică cercul cunoscut al culorilor (în care acestea ocupau arii egale). Pentru a le concretiza, construcţia este simplă.

- Mai întâi se desenează un cerc, se împarte în trei părţi egale (după câte perechi de complemetare există), şi fiecare parte rezultată se divide potrivit raportului ştiut pentru fiecare din aceste perechi: G*Vi=4, O*A=3, R*V=2.
- Alături se desenează un cerc de aceeaşi mărime. Se iau cantităţile precizate în primul cerc şi se transferă aici, dar păstrând ordinea culorilor din spectru: R,O,G,V,A,Vi.


perechea R - V
perechea G - Vi
perechea A - O


G
V
O
R
A
Vi

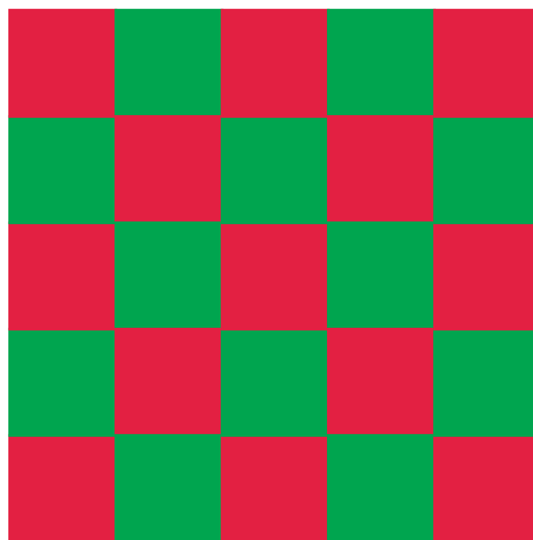
Am văzut că inversând raporturile de luminozitate s-au obţinut valori numerice de mărime. Ca urmare, poate fi imaginat următorul tabel:

	G	O	R	V	A	Vi
Luminozitate	9	8	6	6	4	3
Marime	3	4	6	6	8	9

Întrucât aceste cifre sunt uşor de memorat (copiii din clasele 5-6 le reţin uşor), pe baza lor se pot stabili raporturi armonice de mărime valabile în orice acord armonic:

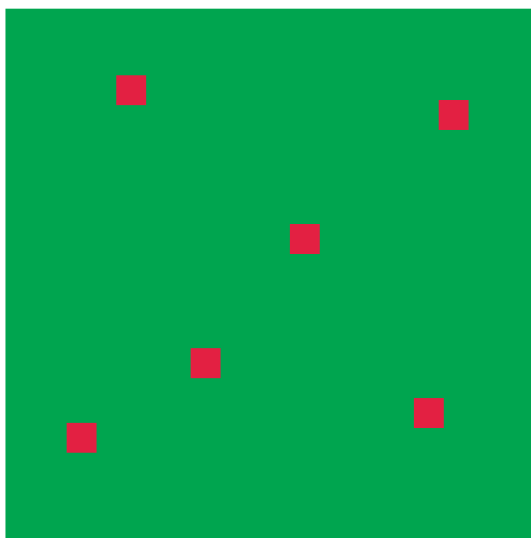
- primarele: R = 6 G = 3 A = 8
- secundarele: V = 6 Vi = 9 O = 4

Construirea unei imagini pe baza acestor proporţii raţionale creează un echilibru* *armonic* – cu rezultantă statică (condiţia este ca tentele să aibă maximum de saturaţie). *Planşă* (Itten, fig. 46):



* Este de subliniat faptul că, în pictura modernă, echilibrul se realizează atât prin simetrie, cât şi prin asimetrie, invalidând în bună măsură principiul tradiţional care cultiva cu deosebire simetria.

O altă distribuție a mărimilor – mult folosită în epocile moderne – este cea în care una din ele predomină. Sunt create astfel efecte *expresive* – cu rezultantă dinamică. *Planşă* (Itten, fig.47):



Contrastul de cantitate prezintă aceleaşi efecte armonice şi expresive şi în cazul în care înlocuim tentele cu alb şi negru. Putem astfel, să desenăm o planşă asemănătoare unei table de şah, cu pătrate egale de alb-negru; sau o alta, în care pe suprafața albă să aplicăm pete aleatorii de negru: vom vedea cum contrastul de cantitate se interferează şi totodată amplifică expresia contrastului de clarobscur (este un caz rar, de cooperare între contraste).

Evident, alegerea oricărei soluții depinde de temperamentul pictorului.

Este de remarcat „ciudățenia" prin care o culoare pusă în cantitate mai mică devine mai importantă; efectul este explicat de Itten (p. 60) ca o „voință universală de echilibru" care se manifestă organic în natură – a se vedea Pieter Breughel cel Bătrân, „Peisaj cu căderea lui Icar".

Contrastul de cantitate, fiind unul fundamental, se implică în toate celelalte contraste, devenind important pentru selecția culorilor cu care se construieşte un tablou. În consecință, conturul desenat al unei forme pe pânză nu este ceva definitiv stabilit -- el putând fi fals dacă raporturile de mărime ale petelor colorate, saturația şi luminozitatea lor sunt eronate în raport cu ansamblul; a rămâne sclavul unui desen inițial este o eroare.

Specificul unui raport armonic de mărimi:
- Imagini stabile, calm, echilibru, tensiune statică (şi întrucâtva neutră)

Specificul unui raport expresiv de mărimi:
- Dinamism, instabilitate, imagini vii şi active

Exemplificări
- Dűrer: „Apostolii Ioan şi Petru" (efect dinamic) .
- Botticelli: „Portretul unui necunoscut" (efect dinamic) .
- Holbein: „Portretul lui Eduard VI" (efect dinamic) .
- Vermeer: „Femeie ticluind o scrisoare" (armonie statică).
- Vincent van Gogh: „Autoportret. St. Remy" (1889) (efect dinamic) .
- Henri Matisse: „Portretul soției" (1912) (efect dinamic), „Vas cu portocale" (armonie statică), „Fața de masă albastră" (1909) (armonie statică), „Femeie pe fotoliu verde" (armonie statică), „Femeie în verde" (efect dinamic), „Peisaj văzut prin fereastră, Tanger" (efect dinamic), „Glastră albastră cu flori" (efect dinamic).
- Paul Gauguin: „Vahine no te vi, Femeie cu mango" (armonie statică).
- Henri Douanier Rousseau: „Țiganca adormită" (efect static).
- Maurice de Vlaminck: „Colibe" (efect static), „Interior de bucătărie" (efect dinamic).
- Paul Klee: „Giuvaeruri" (efect dinamic).
- Marc Chagall: „Ascultând cocoşul" (efect dinamic).
- Piet Mondrian: „Norul roşu" (efect dinamic) .
- René Magritte: „Invenție colectivă" (armonie statică), „Negrul magic" (armonie statică).
- Juan Miró: „Fără titlu" (1952) (efect dinamic), „Dansator" (1925) (efect dinamic)
- Nicolas de Staël: „Nud culcat" (efect dinamic).

În pictura românească:
- Nicolae Grigorescu: „Fete torcând la poartă" (efect dinamic).
- Ion Andreescu: „Trandafiri albi, roz şi roşii" (armonie statică).
- Ştefan Luchian: „Anemone", 1908 (armonie statică).
- Gheorghe Petraşcu: „Natură moartă cu căldăruşe" (armonie statică).
- Theodor Pallady: „Flori şi ceaşcă de ceai" (armonie statică).
- Corneliu Baba: „Cina", 1959 (efect dinamic), „Nud - 1964" (armonie statică).
- Alexandru Ciucurencu: „Natură moartă cu tuburi de culoare" (armonie dinamică), „Natură moartă cu pensule şi flori" (armonie dinamică).
- Ion Țuculescu: „Dans" (armonie dinamică).

Capitolul 10

CULOAREA ÎN STUDIUL DUPĂ NATURĂ

În fața naturii, variată la nesfârşit, poți visa… Poți visa chiar de „vei privi zidurile împestrițate cu diferite pete, ori pietrele felurit colorate" – cum scrie Leonardo da Vinci în Tratatul său*--, unde „vei putea vedea reprezentări a tot felul de peisaje (…), a tot felul de bătălii, atitudini stranii cu expresii de o clipă, figuri, straie şi nenumărate lucruri ce le poți aduce la o formă conturată şi bine întocmită". A *studia natura* este altceva.

Studiul după natură, care a constituit timp de multe secole temelia învățării meseriei de pictor, este privit astăzi cu o anume reticență. Rostul lui pare unora o chestiune oarecum opțională, ambiguă, dacă nu chiar vetustă. Vizavi de uimitoarea varietate stilistică, la care asistăm în zilele noastre, ne putem pune întrebarea dacă mai este necesar sau ba. Iar dacă răspunsul este, să zicem, afirmativ, cum trebuie el abordat? Deruta este reală. Fără studiu, cum poți învăța totuşi să pictezi – act major, care pretinde pe lângă manualitate, şi metodă de lucru, şi învățătură şi acumulări îndelungi**, şi deschidere culturală, şi câte altele?

Johannes Itten, creatorul complexei teorii a culorii cu care şi-a „dominat" epoca, o personalitate a cărei gândire modernă nu mai trebuie demonstrată, are în privința amintitului studiu opinii ferme. El constată***, cu 5o de ani în urmă, că „este simptomatică lipsa de orientare care domneşte în epoca noastră privitor la necesitatea studiului în cadrul şcolilor de artă. Prin studiul după natură nu trebuie să se înțeleagă imitarea automată a impresiilor întâmplătoare, ci dimpotrivă, cercetarea analitică şi elaborarea formelor şi culorilor necesare unei reprezentări autentice a naturii"; „acest studiu, ne permite *interpretarea*

* *Op. cit*., p. 43
** Cu 6oo de ani în urmă, Cennino Cennini socotea necesari pentru un ucenic 13 ani de învățătură, cerându-i să nu contenească „niciodată desenul, nici chiar în zi de sărbătoare, nici în zi de lucru" *(Tratatul de pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 100).
*** Vezi *op. cit*., p. 79

naturii şi nu imitarea ei" (subl.n.).

Insă, continuă autorul elvețian: „pentru ca interpretarea să corespundă naturii veritabile a lucrurilor, reprezentarea materială trebuie să fie precedată de o observație atentă şi de o reflecție clară" -- exprimând încă o dată ceea ce pictorii ştiu de secole. Tradiția lucrului la şevalet cere ca „motivul" aflat în față, fie el cât se spectaculos, să nu fie copiat mecanic, potrivit impresiilor de moment. Practic, sunt parcurse două etape: (1) începutul este marcat de observația şi analiza mentală a motivului -- fază în care rolul major îl deține intuiția; (2) mai apoi are loc „elaborarea formelor şi culorilor" la care se referea autorul citat mai sus -- în care rolul precumpănitor îl deține rațiunea*.

Adevărul este că natura ni se oferă cu generozitate privirilor, dar ne apare întotdeauna supraîncărcată de detalii, „stufoasă". Pictorului care lucrează după, sau cu natura – şi cu atât mai mult ucenicului-pictor -- îi revine sarcina de a discerne, de a selecta, de a sintetiza. Acestea sunt operații grele, care implică şi mintea, şi inima.

„Elevul – precizează mai apoi Itten -- trebuie să lupte împotriva naturii, deoarece posibilitățile de acțiune ale acesteia sunt diferite şi mult mai vaste decât mijloacele de care dispune artistul". De altfel, înregistrarea naturii „aşa cum este" a fost deja preluată de vreun secol şi jumătate de către fotografi, care dispun de aparate ultra-performante. Impactul asupra picturii a fost decisiv. În consecință, opinează un pictor de talia lui Braque: "să pictezi nu înseamnă să reproduci"; Paul Klee este mai explicit, în sensul artei pe care o face: „dialogul cu natura rămâne pentru artist o condiția *sine qua non*. Artistul este om, este el însuşi natură… Progresul său în observația şi viziunea naturii îi permite să acceadă puțin câte puțin la o viziune filozofică a universului, permițându-i să creeze liber forme abstracte"**. Oricum, pentru pictorul care mai lucrează după/cu natura, modul de abordare a fost definit o dată pentru totdeauna, la modul genial, de Maurice Denis: „un tablou – înainte de a fi un armăsar focos, o femeie goală sau o anecdotă oarecare – este în primul rând o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine".

Mai cu seamă, ucenicului-pictor nu-i va fi uşor. Nesecondat de

---

* În privința demersului creator, este cu totul semnificativă insistența cu care autorul revine asupra unei idei: „Nu rațiunea este hotărâtoare în artă. Deasupra ei se situează intuiția, fiindcă ea ne poartă prin lumea iraționalului şi a metafizicii, pe care nici o formulă cifrată nu o poate cuprinde. Formulele logice şi intelectuale nu sunt decât vehiculele care ne conduc spre o treaptă superioară" (*op, cit.*, p.29).

** Paul Klee, *Theorie de l'art moderne*, p. 43, 46

geniu, instinctul fără şcoală este falimentar*.

Pe de altă parte, artistul dăruit destinului său „nu este copilul răsfăţat al vieţii" – cum se exprima cândva W.Kandinsky**, el este obligat să deprindă grelele convenţii formale specifice profesiei lui, să înveţe adică *limbajul picturii*.

În cele ce urmează vom puncta succint câteva din aceste elemente de limbaj pictural.

1. *Culoarea locală a obiectului*

Strict obiectiv, lumea şi corpurile pe care le cuprinde, sunt incolore.

Pe de altă parte, ştim că oricare suprafaţă fie absoarbe (parţial sau total), fie reflectă (parţial sau total) lumina, iar culoarea reflectată ne apare drept culoarea locală a obiectului. Această culoare locală (în fapt, reală), se etalează cel mai clar într-o atmosferă luminoasă, fiind întotdeauna afectată de natura sursei de iluminare.

Culoarea locală (reflectată de suprafaţa obiectului) este astfel complementara culorii rezultate prin însumarea razelor absorbite. Dar, această culoare locală nu trebuie considerată de pictor ca intangibilă. Practic, impresioniştii au împins-o până aproape de limita desfiinţării. Van Gogh mărturisea cândva: "eu păstrez din natură o oarecare ordine a succesiunii şi o oarecare precizie în plasarea tonurilor; studiez natura pentru a nu face lucruri fără sens, pentru a rămâne rezonabil, dar mă interesează mai puţin să fie culoarea mea precis identică, „a la lettre", din moment ce ea produce frumosul pe pânza mea, aşa cum cealaltă produce frumosul în viaţă"***.

Revenind la tezele fizicii teoretizante, un corp care reflectă toate razele de lumină receptată ne apare alb, iar un corp care absoarbe toate razele de lumină receptată apare negru. Iar culoarea locală a unui obiect este „citibilă" în zona lui medie, ne atinsă nici de lumină şi nici de umbră. Este un fapt: demi-tenta dă culoarea obiectelor.

---

* Pitoreasca legendă care face din Barbu Lăutarul admirabilul *reproducător* al unui concert dat de Franz Liszt, pe loc, la întâia audiţie şi cu instrumentele micii lui formaţii, îi demonstrează excepţionalul său instinct muzical; dar istoria muzici îl consemnează doar pe marele compozitor maghiar.

** Textul complet: „Artistul nu este copilul răsfăţat al vieţii: el nu are dreptul să trăiască fără obligaţii; el are o muncă grea de îndeplinit, care adesea va fi o cruce de dus. El trebuie să ştie că fiecare din faptele, sentimentele, gândurile lui, constituie materialul fin, intangibil, dar solid, din care vor rezulta operele sale şi că, tocmai de aceea, el nu va fi liber în viaţă, ci numai în artă". (*Op. cit*., p. 112)

*** Eugen Schileru*, Preludii critice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 122

Culoarea locală – trebuie repetat --, nu a fost şi nu este însă un tabu în pictură*.

2. *Culoarea luminii şi a umbrei*

Pe un obiect expus luminii apar trei tonuri succesive: tonul de lumină, tonul mediu şi tonul de umbră.

Culoarea locală a obiectului se modifică o dată cu schimbarea unghiului de incidenţă al razelor luminii: în lumină se deschide şi împrumută ceva din culoarea sursei luminoase, iar în umbră se întunecă şi tinde spre complementara culorii eclerajului. În zona intermediară rămâne neschimbată.

Exemple:

- Noaptea, pe o stradă înzăpezită şi luminată cu becuri incandescente -- care dau o lumină caldă, spre gălbui-oranjiu --, zăpada prinde umbre albastre profunde.
- Copacii, la apusul soarelui au umbrele albăstrui, fiindcă la ora aceea lumina solară tinde spre oranj.
- Într-o seară de iarnă, sub luminile multicolore ale reclamelor, pe zăpadă se văd umbre multicolore -- care sunt complementarele culorii eclerajului.

Luminile şi umbrele colorate pot fi fotografiate, aparatele le sesizează, ceea ce denotă că sunt fenomene obiective şi nu impresii optice, produse *ad hoc* de contrastul simultan.

Fiind un fenomen real, impresioniştii l-au sesizat şi l-au pictat – ceea ce ne duce cu gândul la stupefacţia privitorilor vremii, care vedeau tablouri în care umbrele erau albastre (şi nu pictate prin amestec cu negru, ca până atunci). Demersul impresioniştilor poate fi considerat, cu siguranţă, ca o excelentă lecţie de educaţie vizuală: pictând ei au învăţat publicul să vadă colorat.

Studiind efectul umbrelor colorate, Itten relatează experienţele făcute la Zürich, în 1944: în lumină diurnă**, un obiect alb a fost luminat cu un spot de lumină roşie: umbra a apărut verde; iar „o lumină verde a produs o umbră roşie, o lumină galbenă a creat umbre violete şi o lumină violetă a produs o umbră galbenă”.

Iată cum reapare problema calităţii luminii din timpul lucrului la paletă. Ea nu poate fi neglijată, dacă ne gândim la consecinţele de loc

---

*În anticele reliefuri asiriene apar carnaţii verzi şi buze negre. Raoul Dufy pictează cu negru apa şi nisipul arenei, iar pământul cu albastru. Ca să nu mai vorbim de Picasso!

** Experienţa cu eclerajul colorat s-a făcut şi în absenţa luminii diurne, rezultatele fiind neaşteptate (*op. cit*., p. 82). Acestea nu intră acum în atenţia noastră.

plăcute ale semiobscurității. Iar când aflăm că un pictor de talia lui Picasso lucra noaptea, la lumina reflectorului, faptul nu ne poate linişti – forța artei sale nu rezidă totuşi în rafinamentele cromatice.

3. *Culoarea eclerajului (iluminării)*

Cu cât eclerajul (adică iluminarea naturală sau artificială, directă sau obținută prin reflexie) e mai colorat, cu atât se modifică mai mult culoarea locală a obiectului, saturația şi nuanțele implicite; şi invers, cu cât e mai necolorat, adică mai aproape de lumina „albă" de zi, culoarea obiectelor ne apare mai adevărată.

Iată două cazuri particulare, care ne arată cum tenta locală a obiectului se amestecă optic cu cea a eclerajului:

a. Dacă iluminăm un obiect galben cu o lumină albastră, obiectul ne va apărea colorat în galben-verzui.

b. Dacă iluminăm un obiect albastru cu o lumină oranj, obiectul ne va apărea aproape negru (acelaşi lucru petrecându-se cu orice pereche de complementare).

c. O lămâie iluminată cu galben va apărea şi mai galbenă.

Ceea ce înseamnă că lumina diurnă favorizează munca pictorului. Fireşte însă că şi de astă dată, o lumină mai caldă va exalta culorile calde şi le va atenua pe cele reci şi, desigur, invers.

Intensitatea eclerajului modifică şi ea tentele:

- optimă este lumina de intensitate medie sau mare, care favorizează culorile, acestea rămânând luminoase şi strălucitoare;
- lumina prea scăzută răceşte culorile (în sensul că roşurile tind spre acromatism, iar albastrurile şi verzurile devin mai tari, galbenul tinde spre verde, verdele spre albastru etc.);
- lumina prea puternică le „albeşte".

4. *Reflexele.*

„Nu există umbre propriu zise: nu există decât reflexe" îşi nota Delacroix pe o filă de Jurnal*, adăugând: „Când ne aruncăm ochii pe obiectele din preajmă, fie că e vorba de un peisaj sau de un interior, observăm între obiectele ce ni se înfățişează un fel de legătură pricinuită de atmosfera înconjurătoare şi de reflexele de toate felurile, care fac – ca să spunem aşa – ca fiecare obiect să contribuie la un fel de armonie generală. E un fel de vrajă de care pictura se pare că nu se poate lipsi; şi totuşi, cei mai mulți pictori, şi chiar marii maeştri nu au fost preocupați de ea".

---

* Eugène Delacroix, *Jurnal,*, Ed. Meridiane, II, p. 103, 127

Cézanne spunea acelaşi lucru: „reflexele sunt acelea care învăluie obiectele, iar lumina ambiantă, anvelopa, e constituită din ansamblul reflexelor”. Leonardo da Vinci le consemnase nu numai prezența, ci şi modul de articulare în ambianța specifică.

În natură corpurile se influențează reciproc prin reflexe colorate, care se interferează, modificând culoarea locală şi chiar forma acestor corpuri. Astfel:

- Un obiect roşu produce un reflex roşcat asupra unui obiect alb aflat alături sau un reflex gri-negru asupra unui obiect verde, aflat alături; sau reflexe brune asupra unui obiect negru. Umbra purtată a obiectelor este şi ea colorată de reflexele dimprejur.
- Lumina soarelui de amiază pare a „roade” calota craniană a cuiva situat în *plein-air*, în vreme ce partea de jos a capului se accentuează.

Cu cât creşte luciul unor suprafețe, cu atât razele reflectate de acestea -- reflexele -- sunt mai vizibile. Cu această ocazie vom constata, o dată mai mult, cât de temeinic au aprofundat impresioniştii în opera lor două probleme care îi definesc:

a. reflexele corpurilor, colorate sau ba -- ajungând la concluzia că tentele locale ale corpurilor tind să se dizolve şi să se contopească într-o unică atmosferă luminoasă;

b. modificarea luminii diurne (deci a eclerajului) pe parcursul aceleiaşi zile* - transfigurând efemeritatea clipei în eternitatea ei.

5. *Redarea volumului prin culoare.*

Volumul – impresia de relief tridimensional a unui obiect – s-a redat altădată cu ajutorul celor trei tonuri ale luminii locale, desfăşurate pe un obiect în partea luminată, în zona medie şi în cea umbrită.

Astăzi, posibilitățile pictorului au sporit, existând două modalități de redare a volumului: *modeleul* şi *modulația* – ambele funcționale în arta modernă şi contemporană.

A. *Modeleul*

Modeleul este procedeul tradițional, larg folosit în istoria picturii, în care volumul se obține cu ajutorul luminii şi umbrei, deci a

* Ilustrativă pentru această preocupare impresionistă este o scrisoare adresată de pictorul nostru național, Nicolae Grigorescu, lui Alexandru Vlahuță. Pictorul îi scrie că, plimbându-se într-o după amiază prin împrejurimile Câmpinei, a descoperit motivul unui excelent tablou. Consultându-şi ceasul şi-a propus să revină a doua zi cu pânza şi uneltele meseriei sale. Reîntors a doua zi, scrie pictorul, deşi ajunsese acolo la aceeaşi oră, să zicem 5 p.m. --, deşi cerul, dealurile, copacii şi drumurile erau aparent la fel, vraja lor se destrămase. Dispăruse … Pictura!

degradeului lucrat în valoare*. Modeleul, ca procedeu curent al pictorilor pe care îi interesează redarea impresiei de volum a obiectelor -- în diverse epoci optându-se pentru diverse „trepte” de reliefare--, are prea puțin de-a face cu acel truc extra-pictural numit *trompe-l'oeil* (înşeală ochiul). Exemplificări ale modeleului întâlnim în toată istoria picturii, începând cu vechii greci (care afirmau că ei ar fi inventat „relieful” în pictură -- ceea ce pare posibil), în pictura europeană reinstaurându-se puternic o dată cu Van Eyck, trecând prin Renaştere şi prin operele luminiştilor secolului 17; depăşindu-i pe Courbet şi pe academişti, dar ocolindu-i pe Impresionişti, modeleul tradițional are reveniri puternice în secolul 2o.

Metoda de lucru, neaşteptat de simplă, ne este cunoscută. Practic vorbind, în culoarea locală a obiectului -- încă umedă -- se introduce alb în lumină şi negru în umbră, realizându-se apoi pasajele mai mult sau mai puțin fine; astfel culoarea locală rămâne nealterată în zona intermediară. Procedeul redă ca atare tridimensionalitatea lumii reale.

Folosindu-se aşadar culorile locale ale obiectelor şi suprafețelor învecinate, rezultă compoziții realiste, dominate de impresia de concretețe, în care sunt cuprinse serii de elemente disparate, reunite parcă în pofida fiecăreia din ele**.

Putem conchide: relieful unor obiecte se poate *reda* prin tonuri de lumini, semitonuri şi umbre, folosind ca atare mijloacele de expresie ale clarobscurului; modeleul nu exclude culoarea, ci o trece în planul secundar, cultivând valorile expresive ale *valorației.*

B. *Modulația*

Modeleul tradițional a fost înlocuit într-o bună măsură de modulație -- procedeul modern inițiat de Paul Cezanne***, pictorul socotit nu o dată drept „părintele picturii moderne”, cel care a reconstruit în pictura sa „scheletul geometric” al naturii, structura sa profundă, compromisă de irizațiile impresioniste. Prin modulație se redă tridimensionalitatea obiectelor (realizată altădată cu ajutorul luminii şi umbrei) prin intermediul *culorii,* apelându-se la efectele ei termice şi spațiale. Cu alte cuvinte valoarea a fost convertită în culoare.

Concret, modulația se realizează prin pasajul dintre

---

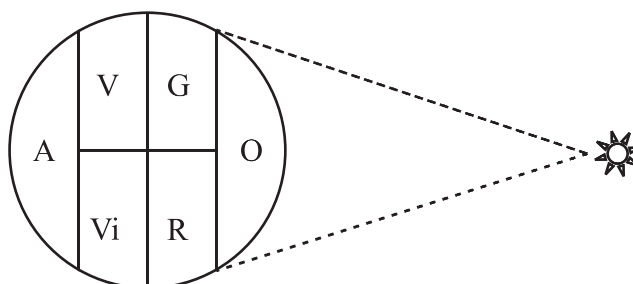
* Nu trebuie uitată nici textura, adică rugozitatea suprafeței, care contribuie, la rândul ei, la crearea senzației de volum prin comparația cu fondul şi cu alte forme vecine.

** Dacă ne întrebăm ce le reține laolaltă, vom descoperi că elementele coagulante sunt în special liniile de forță ale cadrului plastic, cărora li se adaugă rapelurile cromatice, valorice etc.

*** Lărgind sensul termenului *modulație*, unii analişti identifică procedeul şi la artişti ca Henri Matisse, Fernand Léger etc. Termenul, ca atare, aparține lui Paul Sérusier.

complementare obținut exclusiv din tente pure -- în care (atenție!) aceste tente pure sunt de valori fie egale, fie apropiate. În fapt, nu este o redare ci o *sugerare* a celei de a treia dimensiuni – profunzimea (în lipsa oricărui relief tradițional).

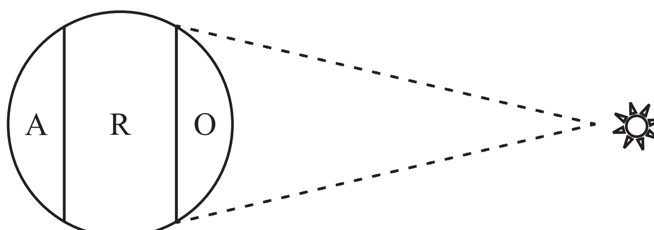
Iată soluția Cézanne (pur cromatică):

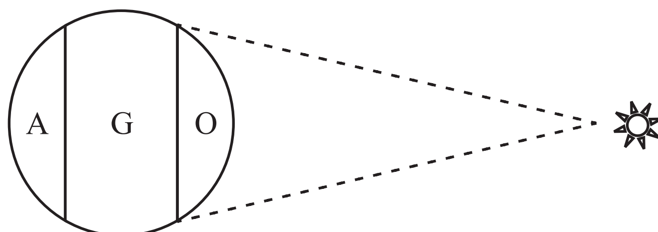


Explicație:

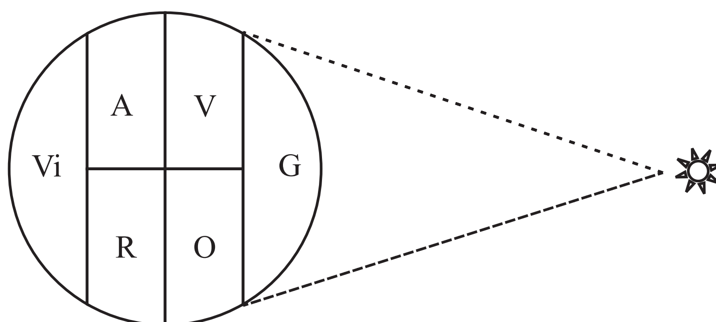
- Metoda oferă pictorului două soluții: fie trecerea de la zona luminii dominate de O la A sau la albăstruiul umbrei prin G şi V, fie pasajul dintre complementarele O A prin R şi Vi (aceste două soluții justificând predominanța fie a verdelui, fie a violetului din operele maestrului de a Aix-en-Province).
- Prin urmare dacă folosim procedeul modulației în reprezentarea unei bile albe, lumina ei va fi uşor oranjie, culoarea locală albă va apărea în zona intermediară (unde va fi nuanțată fie spre GV, fie spre RVi), iar umbra va fi albăstruie. Astfel, decorativitatea unui cerc se va metamorfoza într-un „spațiu-suprafață”. Degradeul obținut altădată prin clarobscur s-a transformat o dată cu Cézanne în modulația modernă.

În cazul unui măr roşu, zona lui luminată va tinde spre O, va urma o trecere (OR) spre culoarea locală R, după care urmează un pasaj (Vi) spre umbra albăstruie. Urmând aceiaşi schemă, în cazul unui măr galben, lumina va fi uşor oranjie, galbenul va marca tonul local, iar umbra va fi marcată de albastru.





Datorită pictorului Alexandru Ciucurencu - unul din cei mai importanţi colorişti români - care a adoptat modulaţia potrivit temperamentului propriu, se mai poate vorbi astăzi despre o variantă posibilă a schemei lui Cézanne. Adoptându-i punctul de vedere, culorile luminii şi umbrei devin complementarele G-Vi:



Consecinţele modulaţiei

A. Întrucât modulaţia înlocuieşte deschisurile luminii şi închisurile umbrei cu variaţii ale culorii locale, care se încălzesc şi se răcesc, obligaţia acestora este să se apropie de aceeaşi treaptă valorică. Culoarea locală este astfel interpretată şi nu copiată.

B. Faptul că tonurile tind spre luminozităţi similare (scăzând aproape total distanţele valorice proprii modeleului), face ca, de pildă, tablourile modulate a lui Cezanne să devină neconcludente în fotografiile alb-negru*.

C. Tonurile locale ale diferitelor obiecte sunt legate implicit prin aceea că zonele atinse de lumină tind spre culoarea eclerajului, iar zonele umbrite tind spre complementara acesteia. Rezultatul este surprinzător: se realizează armonizarea aproape involuntară a tabloului, deoarece se „înfrăţesc" între ele toate părţile luminate, tot aşa cum se unifică cromatic umbrele. (Obiectele diferit colorate nu mai apar acum izolate,

* Din păcate, în cazul acestui mare artist, albastrurile de Prusia s-au manifestat la modul invadator, iar verniurile finale s-au îngălbenit.

ci produc o atmosferă, generală unificatoare).
D. Complementaritatea specifică modulației sporește forța evocatoare a volumului obiectelor figurate în tablou.

Să notăm în încheiere că modulația nu se pretează la decorativism, cum s-ar părea, poate, şi nici la lipsă de nuanțe, ba dimpotrivă: „împărăție a culorii pure, modularea a ştiut să facă apel, din fericire, la tonuri rupte, degradate cu alb, la griuri mov. Să ne gândim la Bonnard, ca şi la Cézanne"*

Pe de altă parte, ne avertizează Itten **, e bine să ştim că „Tițian şi Rembrandt se limitau la modulația colorată a fețelor sau figurilor, pe când Cézanne trata întreaga pânză ca pe o unitate formală, ritmică şi colorată. Această nouă unitate este bine pusă în evidență de natura moartă „Mere şi portocale" .

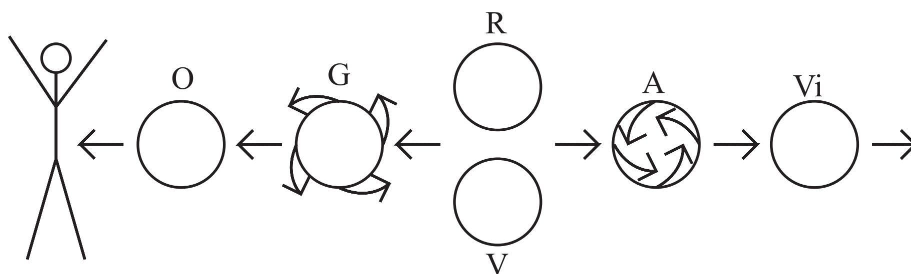
6. *Exprimarea spațiului prin culoare.*

Preceptul după care culoarea este inseparabilă de forma obiectului este demonstrat de o bună parte a istoriei artelor. Cu toate acestea, de la impresionişti încoace – şi mai ales de la Cézanne --, pictorii tind tot mai mult să scoată culoarea din starea ei de subordonare față de formă şi să o situeze ca „vioară primă" în expresia tabloului.

În procesul de eliberare a culorii, de un secol şi jumătate asistăm la modificarea conceptelor de spațiu şi volum despre care tot vorbim - vezi modulația, contrastul de clarobscur, etc. Ca şi în cazul exprimării volumului, şi în reprezentarea spațialității, în pictura modernă se apelează la funcțiile specifice culorii.

Efectul spațial al culorilor are în practică destule hățişuri.

Să ne oprim mai întâi la reprezentarea grafică a sugestiilor spațiale create de culori, aşa cum a imaginat-o Kandinsky*** :



*Havel, *op. cit.,* p. 330.
** Itten, *op. cit.,* p. 12.
*** *Op. cit*., p. 73, 74, 79

Explicaţie:

oranjul = vine (mişcare excentrică)
galbenul = vine (mişcare excentrică)
verdele = imobilitate absolută
roşul = mişcare în sine (autonomă)
albastrul = pleacă (mişcare concentrică)
violetul = pleacă (mişcare concentrică)

Iată contrazisă vechea tradiţie de atelier după care tentele calde vin şi cele reci pleacă. Ceea ce observăm imediat în schema de mai sus este faptul că verdele (rece) stă, dar stă şi roşul (cald); ba mai mult, dacă judecăm un ansamblu de două sau de mai multe pete colorate putem constata că sugestia spaţială a uneia se poate inversa şi că vine în faţă o culoare albastră sau violetă. Iată-ne în impas. Care e adevărul?

Contradicţia de mai sus apare din cauză că autorul schemei analizează culorile *izolate* una de alta. El socoteşte că mişcările culorilor se fac nu numai „pe orizontală", adică vin sau pleacă de la privitor, ci sunt totodată şi „excentrice" (galbenul, care se împrăştie, se mişcă „centrifug") sau „concentrice" (albastrul, care face implozie, se mişcă „centripet"). Primele cercuri agresează privirea, în timp ce ultimele două o absorb. Efectele respective , explică el, sporesc dacă li se adaugă culorilor alb, şi scad dacă sunt amestecate cu negru. Şi totuşi, care este regula? – dacă există vreuna.

Problema o rezolvă Johannes Itten. Corelând culorile, judecând aşadar modul în care se raportează una la alta pe suprafaţa tabloului, el ne propune două teste simple, pe deplin semnificative. Dacă luăm o bandă colorată în cele şase culori spectrale şi o aşezăm mai întâi peste un fond negru, apoi peste un fond alb, vom observa că pe fondul negru, galbenul vine cel mai mult şi violetul se îndepărtează cel mai mult, iar celelalte culori se situează undeva între cele două extreme; pe fondul alb efectul este invers: violetul vine cel mai mult, iar galbenul pare reţinut de albul dimprejur.

Regula generală transmisă nouă de peisagişti, după care culorile calde vin, iar cele reci pleacă, este contrazisă din câte se vede şi de astă dată de cele două experimente, astfel că suntem obligaţi să înţelegem altceva: „pentru a judeca efectul de profunzime, culoarea de referinţă este la fel de importantă ca şi culoarea însăşi"*. Această concluzie ilustrează o dată în plus subiectivismul vederii colorate şi ca atare

*J. Itten, *op. cit.*, p. 77

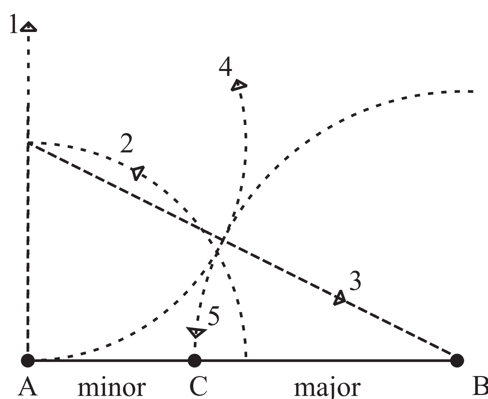
caracterul relativ al efectelor cromatice.

Începând din anul 1915, Itten a făcut studii sistematice privitoare la efectul spațial al culorilor, ajungând la concluzia că: „cele 6 culori fundamentale produc pe un fond negru efecte de profunzime corespunzătoare proporțiilor secțiunii de aur”. Vom înțelege cum stau lucrurile, urmărindu-i demonstrația şi concluziile:

- Pe dreapta AB se desenează punctul C, care o secționează în două lungimi corespunzând secțiunii de aur. (Aflarea punctului C se face după o metodă cunoscută -- n.n.).

- Astfel raportul AC / CB este egal cu raportul CB / AB.

- Porțiunea AC poate fi numită *minoră*, iar porțiunea CB, *majoră.*

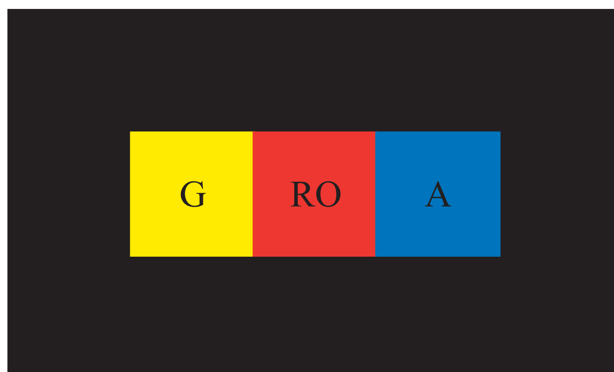


Referindu-se la cercul cu 12 culori (vezi schema) şi conform raționamentului de mai sus, autorul conchide:

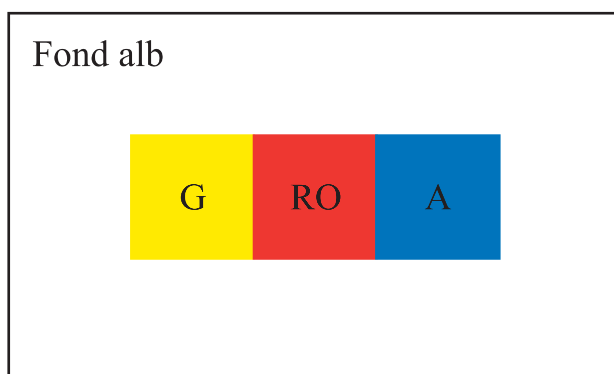
- În raportul GR (judecând efectele spațiale), O corespunde punctului C, împărțind distanța GR în două părți: GO (care corespunde raportului minor) şi OR (care corespunde raportului major).
- În raportul GA, culorile G-RO reprezintă raportul minor, iar RO-A reprezintă raportul major.
- În raportul GVi, culorile GR şi RVi reprezintă raportul minor-major.
- În raportul GA culorile GV şi VA reprezintă raportul major-minor.

Itten face apoi o primă aplicație concretă a raportului G – RO – A, în care aceste culori sunt aplicate pe un fond negru. Rezultatul este următorul:

- G vine puternic în față;
- RO vine mai puțin;
- A pare profund (ca şi negrul).



Aplicaţia a doua, în care aceleaşi trei culori se aplică pe un fundal alb, evidenţiază un efect exact contrar faţă de situaţia precedentă:
- G vine puţin sau deloc;
- RO vine;
- A vine puternic;



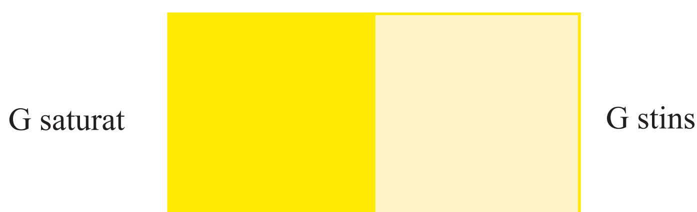
Rezumând, vedem că spaţialitatea culorilor este profund afectată de contrastul de luminozitate (clarobscur).

Pe *fond negru:*
- Tonurile se apropie de privitor proporţional cu gradul lor de luminozitate: cele deschise, mai mult, iar cele închise mai puţin sau de loc.
- Tentele polilor termici AV şi RO se comportă însă mai aparte: dacă sunt pure (şi la fel de luminoase), AV pleacă iar RO vine; aşadar cele reci pleacă, iar cele calde vin.
- Aceleaşi tente dacă sunt luminate cu alb, vin amândouă până la acelaşi nivel; iar dacă sunt luminate şi mai mult, AV avansează iar RO dă înapoi.

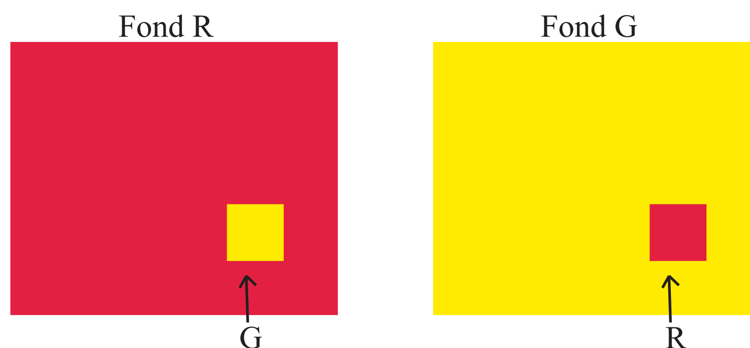
Pe *fond alb*
- Tonurile luminoase rămân pe acelaşi plan cu albul fondului.
- Tonurile închise vin spre privitor în măsuri diferite (cele mai închise vin cel mai puternic).

Nu putem încheia discuţia noastră fără a semnala imixtiunea contrastelor de calitate şi, respectiv, de cantitate în sugestiile privind spaţialitatea culorilor.

a). O culoare luminoasă şi saturată vine mai puternic decât una luminoasă, dar mai stinsă:



b). Şi influenţa cantităţilor are un rol important: o mică pată galbenă avansează când e plantată pe o mare suprafaţă roşie (care are un ton mai întunecat decât galbenul); iar dacă se inversează situaţia, roşul vine în



faţa galbenului:

La finalul acestei discuţii despre efectul spaţial al culorilor, se pare că singura regulă este lipsa unei reguli fixe. „Aici sensibilitatea personală a artistului şi scopul pe care şi l-a fixat pictorul sunt singurii judecători”*, iar „efectele spaţiale trebuie reglate” de la caz la caz.

Şi ca un îndreptar general, cu caracter aplicativ, autorul teoriei culorilor ne aminteşte recomandarea lui Corot: „Nu faceţi ferestre”.

---
* J. Itten, *op. cit*., p. 78.

CÂTEVA MODALITĂȚI PRACTICE DE REDARE A PROFUNZIMII SPATIALE

A. Diminuarea aparentă – într-un mod calculabil – a figurilor, clădirilor etc., o dată cu dispunerea lor treptată în profunzime. (*Perspectiva lineară*)

B. Apropierea valorică a tuturor tonurilor spre un ton (relativ) mediu, pe măsură ce se îndepărtează în spațiu, dată fiind tendința valorilor de a-şi reduce distanțele: primul plan evidențiază contraste valorice puternice, contraste care scad spre fundal, tinzând spre gri.

In consecință conturele şi detaliile formale ale elementelor îndepărtate se estompează, fapt observat de Leonardo (par. 468): „De vei face lucruri finisate şi lesne de recunoscut de la mari depărtări, ele vor părea apropiate". *(Perspectiva valorică).*

C. Scăderea treptată a purității culorilor, justificată prin tendința de neutralizare cromatică a elementelor distribuite în profunzime. Neutralizarea este secondată de răcirea culorilor, pe măsură ce acestea se îndepărtează de primul plan – mai cald. Avem de-a face cu percepția normală a culorilor din natură: cele calde par mai apropiate, cele reci mai îndepărtate. (*Perspectiva cromatică*).

D. Scăderea opoziției opacitate - transparență, o dată cu profunzimea spațială. Opacitatea sugerează planurile apropiate, iar transparența pe cele îndepărtate. (O culoare se poate opaciza prin reducerea la minimum a liantului, iar dacă nu devine suficient de opacă trebuie înlocuită cu un alt pigment – de aceeaşi culoare, dar mai opac).

E. Suprapunerea parțială de forme – fie ele figuri, obiecte, clădiri etc.

F. Înălțarea punctului de observație. (*Perspectiva „în zbor de pasăre",* utilizată întâia oară în antichitate, de Romani, la începutul Renaşterii, dar şi mai târziu).

G. Efecte de profunzime pot fi obținute şi prin alternanța unor simple ecrane variate ca luminozitate (tot aşa cum un alb pare să se apropie lângă un negru); sau, suplimentar, prin simplul fapt că partea inferioară a unui cadru plastic este percepută ca având tendința să se apropie de privitor.În plus, la structurarea spațiului contribuie şi tuşele energice ale pictorului.

H. Accentuarea conturelor unor elemente le sugerează apropierea.

Iată două cazuri:

– Atunci când un corp se profilează pe un fundal asemănător ca tentă, luminozitate şi saturație, pentru a-i marca aşezarea mai apropiată în spațiu pictorii recurg la contur -- uneori discontinuu. Marc Havel îi evocă în acest sens pe Tintoretto, Millet şi Cézanne (care conturează cu albastru intens unele figuri profilate pe cer); iar la vremea lui, Rubens

folosise conturul „ ca pe un contrast colorat”.

– În situaţia unui obiect care se siluetează închis pe deschis într-un mod brutal, pasajul se face cu o tuşă întreruptă, care va părea erodată de tonurile luminoase dimprejur.

Alături de cele înşirate mai sus, vom aminti cu titlu informativ şi alte câteva tipuri de perspectivă care populează literatura de specialitate: *perspectiva „broaştei”* (în care lucrurile sunt privite de jos în sus, cum s-ar spune de la piciorul broaştei spre cer), *perspectiva „în ochi de peşte”* (care operează cu linii de fugă elipsoidale, folosită uneori de fotografii contemporani), *perspectiva afectivă* (în care autorul dimensionează elementele după criterii subiective sau după ierarhia socială, ca în arta egipteană), *perspectiva sacră*, pe care o întâlnim în arta bizantină, în care elementele cresc pe măsură ce se depărtează de noi, *perspectiva simultaneistă* etc. Inedite, unele din aceste tipuri de reprezentare au surprins, la început. Sugerând spaţialităţi din cele mai diferite, evitând documentarul (în pictură importante fiind convenţiile legate de spaţiul plastic), ele diferă istoriceşte, variind de la o cultură la alta şi de la un stil la altul*.

7. *Raportul dintre culoare şi formă*

Se ştie că liniile, fie ele chiar simple, dinainte încă de a fi încropite în forme articulate, pot exprima stări („sentimente”) descifrabile. O linie dreaptă sugerează fermitate şi decizie, una frântă, dimpotrivă -- rupere, ezitare, porniri aleatorii, iar una curbă (deschisă) induce senzaţia de graţie şi de mişcări line, în funcţie de sensurile ei ondulatorii, ascendente sau descendente. Aşadar şi poziţia liniilor contează: dacă o oblică este întotdeauna dinamică, transmiţând sugestii, potrivit direcţionărilor ei, o orizontală va sugera stabilitate şi pasivitate, impresia de static. O linie geometrică fermă va părea mai dură decât una tremurată. O linie lungă va sugera amploare, una scurtă, ezitare, meticulozitate. O verticală ni se va părea activă, plină fermitate, înălţare şi decizie, iar asocierea ei cu o orizontală ne va crea senzaţia de echilibru absolut. Şi tot aşa, vom asocia, involuntar, paralelele divers distanţate cu ideea de ritm, pulsaţie şi

* Există şi alte puncte de vedere. Discutând despre *Cézanne şi exprimarea spaţiului în pictură*, Liliane Brion-Guerry, crede că „Nu există o singură perspectivă, ci o sută, căci sunt o sută de maniere pentru a rezolva problema pusă: sugerarea, cu ajutorul unei suprafeţe bidimensionale, a spaţiului tridimensional”, enumerând câteva: „perspectiva alegorică a grecilor”, „perspectiva mistică a vechii arte chineze”, „perspectiva simbolică a Evului Mediu”, „perspectiva raţionalistă a Renaşterii”, „perspectiva sentimentală a Barocului”…

ordine, liniile întretăiate cu ideea de dezordine, liniile groase cu energia şi temeritatea, poate cu căldura, liniile subţiri cu fineţea şi slăbiciunea, liniile şerpuite cu moliciunea, poate cu eleganţa, liniile agitate, opuse, alternate, meandrice cu frământarea etc. Liniile constituite deja în forme – fie ele cât de simple, ne transmit impresii cu neputinţă de ignorat. Altfel ne va apărea, în fondul lui, un triunghi ascuţit ca un ciob de geam spart faţă de rotunjimea perfectă a lunii pline, adică a unui simplu cerc.

Încă la începutul secolului trecut, Kandinsky* era convins că „forma însăşi, fie ea şi complet abstractă, şi aidoma unei forme geometrice, are propriul ei *sunet interior;* este o esenţă spirituală cu trăsături care fac parte din identitatea ei. Un triunghi (fără alte precizări – dacă este vorba despre un triunghi ascuţit, isoscel sau echilateral) este o esenţă de acest fel, cu propriul ei parfum pictural. Acest parfum se diferenţiază în cursul raporturilor cu alte forme, dobândeşte nuanţe secundare, rămânând în fond neschimbat, după cum mireasma trandafirului nu va putea niciodată să se confunde cu mireasma violetei. La fel se întâmplă cu cercul, pătratul şi orice alte forme posibile”.

În mare, forma şi culoarea sunt noţiuni inseparabile -- am mai vorbit despre asta -- între ele existând o intercondiţionare reală. Ne putem convinge de acest lucru umplând formele geometrice de bază în mod aleatoriu, cu alte şi alte culori: de fiecare dată vom resimţi o altă impresie, determinată de schimbarea culorii fondului. Astfel, vom conchide, împreună cu creatorul amintit, că „Valoarea unor culori, este subliniată prin unele forme şi atenuată prin altele. În orice caz, culorile ascuţite sună, în specificul lor, mai puternic dacă se asociază cu o formă ascuţită (de exemplu, galbenul în triunghi), pe când culorile care tind spre tonuri adânci sunt accentuate în această tendinţă de formele rotunde (de exemplu, albastrul în cerc)”.

Forma şi culoarea. Îmbinarea lor i-a preocupat şi pe unii din vechii maeştri**.

Oricum aceste două componente de bază ale imaginii avându-şi propriile valori expresive, este pe întru totul firesc ca acţiunea lor să fie sincronizată şi coordonată de către artist. Cu alte cuvinte culoarea şi forma elementelor unui tablou ar trebui, măcar ca opţiune, să se susţină reciproc.

Johannes Itten îşi afirmă cu fermitate opiniile***, (deşi asemenea limitări sunt privite uneori cu îngăduinţă de pictori, alteori ba).

---

* *Op. cit*., p.57

** Unul dintre aceştia se crede a fi Matthias Grünewald.

*** *Op. cit*., pp. 75-76

După el, celor trei culori fundamentale le corespund formele fundamentale -- pătratul, triunghiul, cercul --, pe care le analizează rând pe rând.

Pătratul

„Caracterul lui fundamental este dat de două verticale şi două orizontale, egale între ele şi situate în unghi drept" unele faţă de altele. Prin contrastul dintre liniile şi unghiurile drepte se produce o tensiune puternică şi senzația de stabilitate. „Din familia pătratului fac parte toate formele care se bazează pe orizontale şi verticale", adică dreptunghiul, prisma, crucea etc.

„Pătratul era la egiptenii vechi ideograma câmpiei", constituind „simbolul materiei, al greutății şi al frontierelor fixe"; în fapt, el „simbolizează materia în repaos".

„Corespunde roşului, care e culoarea materiei", roşul fiind o culoare grea, densă şi opacă.

Triunghiul

Caracterul acestei figuri geometrice este dat de trei diagonale reunite între ele. Unghiurile triunghiului par întotdeauna „agresive şi combative". „Din aceeaşi familie fac parte toate formele care conțin diagonale -- adică rombul, trapezul şi formele în zigzag".

Triunghiul „este simbolul gândirii" şi a lipsei de materialitate.

Corespunde galbenului deschis.

Cercul

Punctul care se mişcă poate genera linii variate: cercul este un punct care se deplasează constant în jurul altui punct, sugerând mişcarea perpetuă şi totodată „impresia de destindere". „Din familia lui fac parte toate formele geometrice care au un caracter curb sau circular -- adică elipsa, ovoidul, sinusoida, parabola etc."

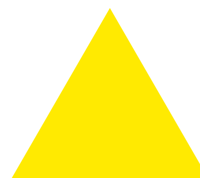
Cercul „simbolizează spiritul", activ, complet, definitiv şi unitar, sensurile lui vechi stârnindu-ne şi interesul: în China veche se utilizau elemente circulare pentru construirea templului cerului, iar „semnul astrologic al cerului este un cerc cu un punct în centru".

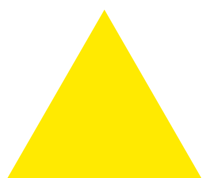
Cercul „corespunde albastrului transparent".

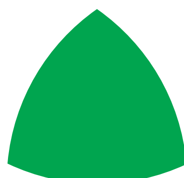
Iată reprezentările grafice ale acestor forme şi combinațiile lor:

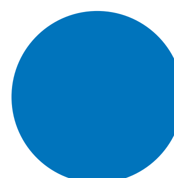

R

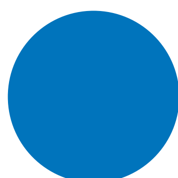

O

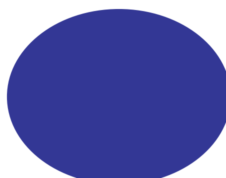

G


G


V


A


A


Vi


R

Schemele de mai sus pun în evidență atât formele geometrice de bază şi corespondentele lor cromatice, cât şi principalele lor derivate. Fie că le acordăm sau nu credit, ele constituie autentice prilejuri de meditație.

Ideea convergenței culorii cu forma ne este expusă de Itten simplu*: „Când expresia unei forme coincide cu expresia unei culori efectele lor se cumulează”. Pe de altă parte, pictorul va simți desigur nevoia ca „un tablou a cărui expresie e determinată în principal de culoare va trebui să-şi dezvolte formele plecând de la culoare, pe când un tablou axat pe formă va trebui să-şi primească culorile pornind de la formă”.

Principiul lui Itten ne trimite cu gândul la orientarea cubistă (care a cultivat la modul spectaculos forma), la expresionism sau la futurism (curente interesate atât de formă, cât şi de culoare), ca şi la superbii pictori impresionişti, apoi la cei care țin de taşişm, ori la fovii obsedați şi

* *Op. cit.*, P.76

de lumină şi de culoare. Dar, cum putem constata cu uşurinţă din aceste trimiteri, coordonarea fortuită, „îmbinarea” cu orice preţ a culorii cu forma nu constituie o regulă inextricabilă. Aşa se face că, deşi opiniile celor doi mari profesori de la Bauhaus concordă în privinţa corespondenţelor mari dintre forme şi culori*, în artă sentinţele fară drept de apel sunt neavenite. Următorul text al aceluiaşi Kandinsky, propune un punct de vedere nou: „Pare limpede că nepotrivirea dintre formă şi culoare nu trebuie socotită ca exprimând o „lipsă de armonie”, ci dimpotrivă, ca o nouă şansă spre o nouă armonie. Întrucât numărul culorilor şi al formelor este infinit, combinaţiile posibile sunt şi ele infinite – la fel ca şi acţiunile lor”.

În acest capitol, în care am abordat succint parte din problemele studiului dupa natură, nu ne-am oprit o clipă, barem, la ideea de “modernitate”, la “contemporaneitate”, la “a fi în pas cu vremea ta” - această obsesie a multor pictori de la noi, în ultima jumătate de secol. De ce? Fiindcă o asemenea procupare este, în realitate, inutilă. Eşti modern fără să vrei. Cum poţi să fii - decât prin exceptie - altundeva decât în secolul tău, contemporan cu tine însuţi, atâta vreme cât îţi trăieşti viaţa acum, simţi şi gândeşti ca acum?

Pseudo-obsesia modernităţii cu orice preţ a fost taxată cum se cuvine, cândva, de Salvador Dali în stilul său**: “Nu te sili să fii modern. Este singurul lucru pe care orice ai face, nu-l poţi evita”.



* Ca şi Itten, dar mult înaintea lui, Kandinsky crede că roşul corespunde unghiului drept şi pătratului, galbenul este propriu unghiului ascuţit şi triunghiului, iar albastrul se potriveşte cu unghiul obtuz şi cu cercul.
** Salvador Dali, *Jurnalul unui geniu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001, p. 48.

ACORDUL CROMATIC

Dacă vorbim despre acordul cromatic, va trebui să-l disociem ca noțiune de armonia cromatică, deşi în vorbirea zilnică nu prea sesizăm deosebirea. Va trebui să admitem, volens-nolens, că acordul este o problemă mai curând tehnică; este ceva asemănător actului prin care violonistul îşi acordează instrumentul, atunci când îşi potriveşte – după diapazon – cele patru strune cu sunetele: mi, la, re, sol în care îşi va cânta mai apoi concertele. În această accepție, e vorba despre un acordaj al paletei, cu care mai apoi pictorul îşi va „cânta" la rândul lui simfonizările cromatice. Văzute în felul acesta, acordurile nu sunt sinonime cu armonia, dar stau undeva la fundamentul ei. Unii le-au numit „solfegii" ale muzicii care va să vină.

Datorită importanței ce o au în explorarea unui teritoriu atât de complex cum este acordul culorilor, vom prezenta opiniile pictorului şi esteticianului francez Paul Sérusier (1864-1927).

El distinge două tipuri de acord:

A. prin înrudire,

B. prin contrast.

A. *Acordurile prin înrudire*

Acordurile de acest tip se stabilesc, potrivit numelui, prin înrudirea culorilor, având comună cel puțin una din cele trei caracteristici proprii fiecărei culori – tenta, valorația şi saturația. *Regula* ar fi următoarea: „două culori se acordă dacă sunt: (1) de aceeaşi natură (albastru de Prusia şi bleu ciel etc. = aceeaşi tentă); (2) de aceeaşi valoare (roşu închis şi albastru închis etc. = aceeaşi valoare); (3) de aceeaşi intensitate (vermillon şi albastru de Prusia etc. = aceeaşi saturație)". Pentru deslușirea înțelesurilor acestui principiu, nu prea simplu la prima vedere, ne va însoți un ghid avizat, Marc Havel*:

* Ele sunt bine rezumate şi argumentate, de Marc Havel în „Tehnica tabloului" , pp. 363-370.

1. În primul caz -- în care avem tonalități *izocrome* -- se folosește o singură culoare, iar acordul ca atare va consta în raporturi de "ton în ton”, acestea fiind așa numitele „game de umbre”.

Avem de-a face așadar cu acorduri monocrome. Prin urmare, folosind aceeași culoare, diferențele apar doar în privința valorii și saturației.

Acordul de ton în ton se poate realiza atât prin: a) amestecul fizic al culorilor cu alb (ex. guașa), cât și prin b) folosirea unui fond alb peste care se revine prin suprapuneri (ex.. laviul) sau prin adiționarea de puncte ori de linii.

Se obțin astfel efecte care marchează atât profunzimea spațială, cât și volumul obiectelor.

Tehnicile optime de concretizare sunt camaieul, grisaiul, sanguina, sepia .

Dintre artiștii reprezentativi pentru acest tip de acord fac parte Leonardo, Dűrer, Poussin și alții. Pomenind aici unele reprezentări picturale rupestre și ceramica Greciei antice, efecte de acest fel sunt cultivate și în perioada modernă și contemporană, de unii pictori cunoscuți, cum sunt William Turner, Victor Vassarely și op-art-ul, Jackson Pollock, Frank Stella, etc.), ca și în diverse reprezentări decorative sau experimente de ultimă oră.

Există însă unele dificultăți în obținerea unor monocromii absolute, semnalate de ghidul nostru: „Vassarelly și toți cei care folosesc game izocrome știu că nu le pot obține cu o singură culoare a paletei. Ei trebuie să o corecteze progresiv prin nuanțare. Griurile, de exemplu, ca să rămână neutre, indiferent de valoare, cer un adaos de galben-portocaliu pentru părțile luminoase, și albastru pentru cele întunecate” .

2. În al doilea caz vorbim despre acordul dintre culorile de aceeași valoare (*izofane).*

Acum se operează fie cu tente policrome, fie cu griuri colorate la fel de luminoase, astfel că această categorie de acorduri se pot deosebi prea puțin prin fotografierea monocromă -- în alb-negru, sepia etc.

Acordurile izofane se folosesc adesea în pictura murală contemporană, întrucât folosirea lor permite evitarea acelor neplăcute iluzii de <<găuri în perete>>, contrare gusturilor zilei și detestate de arhitecți. În schimb, folosirea lor „ne permite să acordăm prioritate cercetărilor în domeniul culorii, față de celelalte preocupări picturale, materie, volum etc.”.

Putem întâlni astfel de practici în operele unor « monștri sacri »

cum sunt Braque, Chagall, Picasso, în multe opere cubiste şi în foarte multe opere care tind să renunțe la cea de a treia dimensiune.

3. În al treilea caz întâlnim culorile cu saturații egale (*izodine*).

Acestor culori le lipseşte luminozitatea comună, în schimb culorile pot ajunge la maxima intensitate (saturație) cromatică, aşa cum le descoperim în anluminurile medievale, în vitraliile mai vechi sau mai noi, în fovism şi multe alte opere moderne şi contemporane.

Fireşte, aceste acorduri se pot realiza şi cu tente de o saturație moderată, aşa cum întâlnim la Paul Cézanne (care foloseşte culorile izodine pentru a obține contraste puternic saturate pentru prim planuri şi contraste mai scăzute pentru planurile îndepărtate spațial), uneori la Bonnard, Klee, Juan Gris şi alții, iar la noi Dumitru Ghiață, parte din impresionişti şi nu numai.

De astă dată vor fi evitate însă juxtapunerile « culorilor din familii prea apropiate, precum şi, dimpotrivă, cele care fac să se înfrunte puternic complementarele”.

B. *Acordurile prin diferențiere* (cu caracter complementar).

În acest caz acordul rezultă din două complementare juxtapuse (“cu condiția ca una din două să fie stinsă sau decolorată: vermillon şi gri verzui, verde şi gri roz etc.” -- spune acelaşi Paul Sérusier) .

Probabil că avem de-a face cu cel mai răspândit acord, în care fiecare pereche de complementare poate fi punctul de plecare a numeroase nuanțe – prin degradeurile lor –, ceea face ca să se îmbogățească armonia ansamblului. Oricum, complementaritatea generează impresia de armonie – o armonie bogată, tensionată şi puternică.

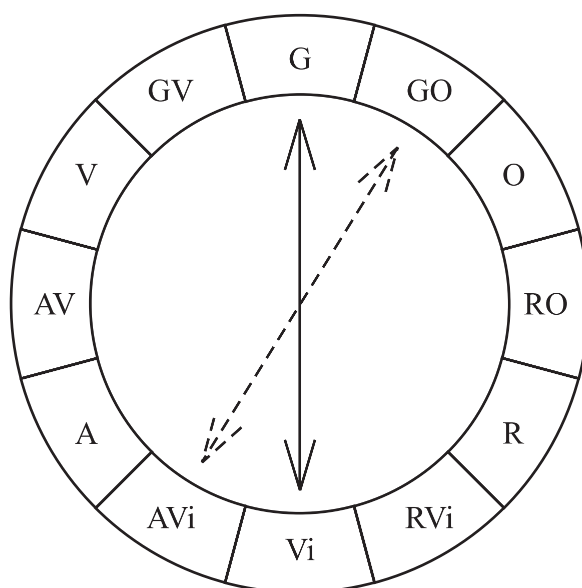
Acordul bazat pe contrastele complementarelor a fost studiat cu precădere de Johannes Itten, care pleacă de la nevoia fiziologică a unui gri neutru, mediu, necesar ochiului pentru menținerea sau refacerea echilibrului energetic. Acest gri trebuie să rezulte din ansamblul culorilor care participă la un acord. Iar cum, din cele parcurse până acum, ştim că un astfel de gri neutru se obține fie prin melanjul fizic al celor trei culori primare, fie prin melanjul unei singure perechi de complementare (pentru că fiecare pereche de complementare le conține pe cele trei primare: ex. perechea roşu-verde este compusă din roşu şi galben plus albastru), fie din melanjul de alb şi negru (în care albul cuprinde, teoretic, primarele), se pot trage două concluzii:

1. Un echilibru armonic se poate produce numai în prezenţa directă sau indirectă a celor trei primare.
2. „La modul general, sunt armonioase toate perechile de complementare şi toate acordurile triple de tonuri -- ale culorilor situate pe cercul cromatic divizat în 12 părţi egale – care se găsesc în interiorul unui triunghi echilateral ori isoscel, în interiorul unui pătrat sau al unui dreptunghi”* etc.

Oprindu-ne asupra fiecărui caz în parte, vom spune de la început că sunt posibile acorduri armonice între două, trei, patru, cinci sau şase tonuri. Cazurile prezentate sunt ilustrate prin rotirile făcute în cercul cu 12 culori (imaginat de Itten) a unor linii sau forme geometrice plane.

Acordul de două tonuri

Cele două culori complementare sunt opuse diametral în cercul sau în sfera culorilor. În cercul cu 12 culori se obţin prin rotirea diametrului:

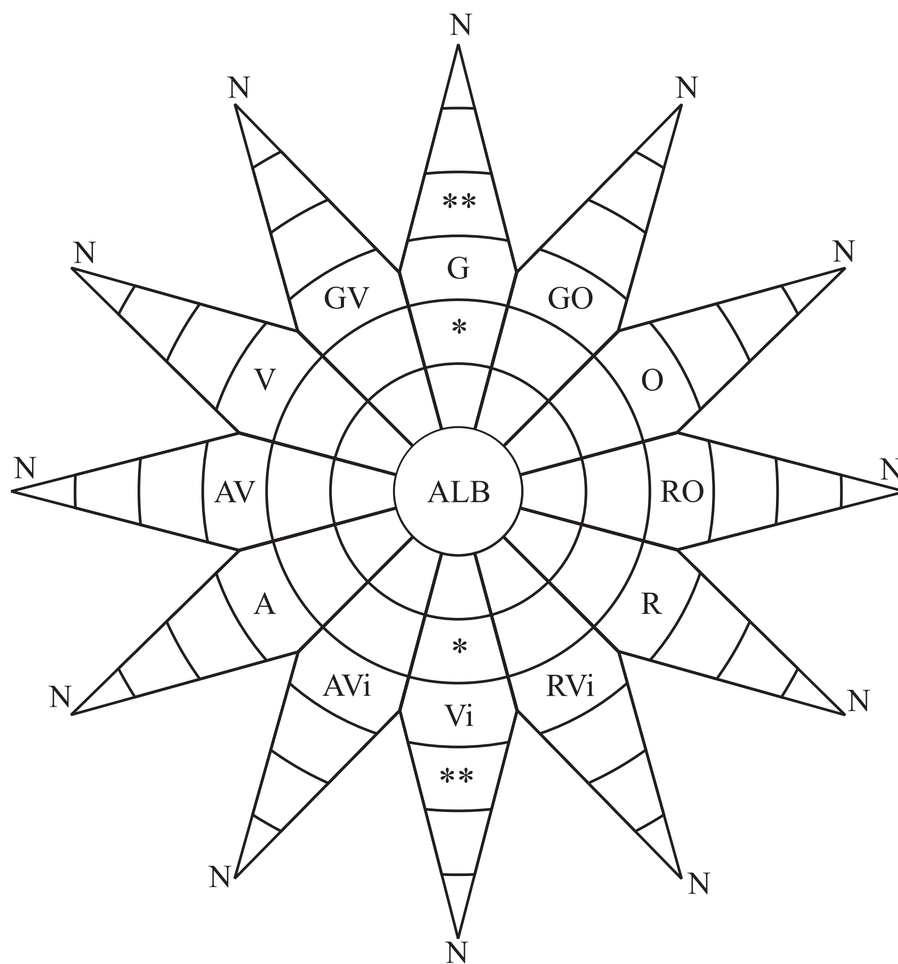


În sfera culorilor numărul acordurilor de două tonuri este aproape nelimitat, dacă respectivele două culori sunt situate simetric faţă de centrul sferei -- ceea ce însemnează că unei culori grizate trebuie să-i corespundă de cealaltă parte o culoare cu acelaşi grad de grizare.

Demonstraţia este mai clară pe o sferă desfăşurată (adică în

* J. Itten, *op. cit*., p. 22

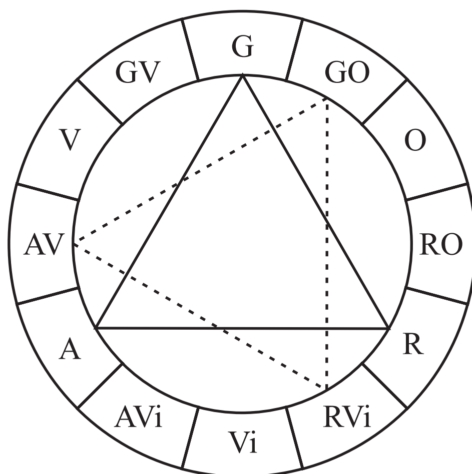
steaua culorilor), urmarind stelutele perechi:



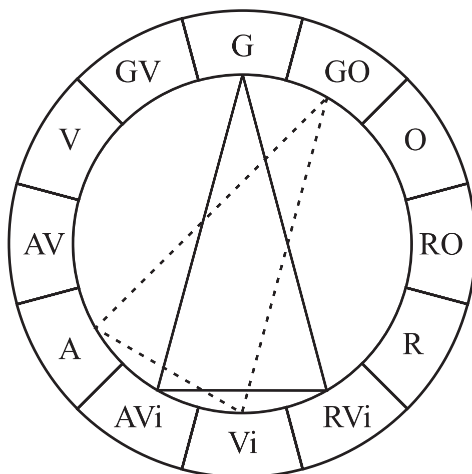
Acordul de trei tonuri

Acordul armonic este dat de astă dată de culorile situate în vârfurile unui triunghi echilateral sau ale unui triunghi isoscel situat în cercul cu 12 culori. Există mai multe cazuri concrete.

1. Acordurile rezultă prin rotirea unui triunghi echilateral în cercul culorilor (în care cel mai puternic este acordul R-G-A):



2. Acordurile rezultă prin rotirea unui triunghi isoscel:

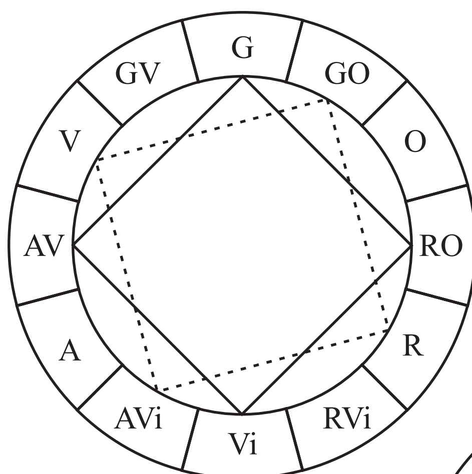


3. Aceleaşi două triunghiuri pot fi aplicate şi pe sfera culorilor, în orice ordine, cu condiția ca punctele de intersecție ale medianelor să atingă centrul sferei. (Se folosesc sferele imaginate de Itten, situațiile limită fiind cele în care unul din vârfurile triunghiului atinge albul sau negrul - prilej cu care se potențează forța contrastului de clarobscur).

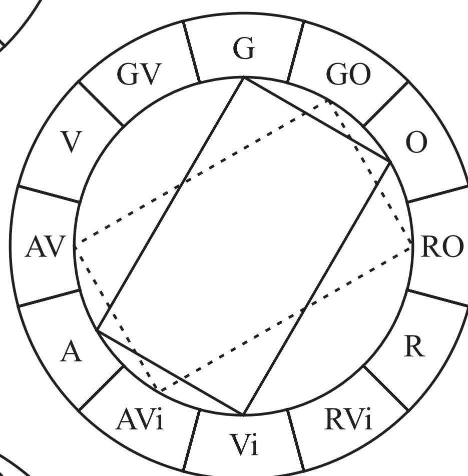
Acordul de patru tonuri

Acordurile rezultă prin rotirea pătratului, dreptunghiului şi trapezului.

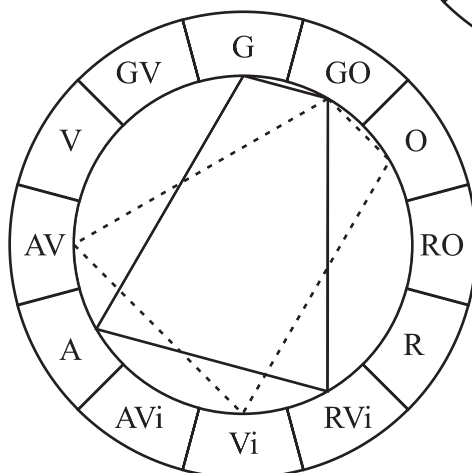
A. Cazul pătratului:



B. Cazul dreptunghiului:



C. Cazul trapezului*:



* „Acordurile obținute astfel au tendința de a forma contraste simultane, iar amestecul fizic al celor patru tente dă un gri negru" (J. Itten, *op. cit.*, p.73) .

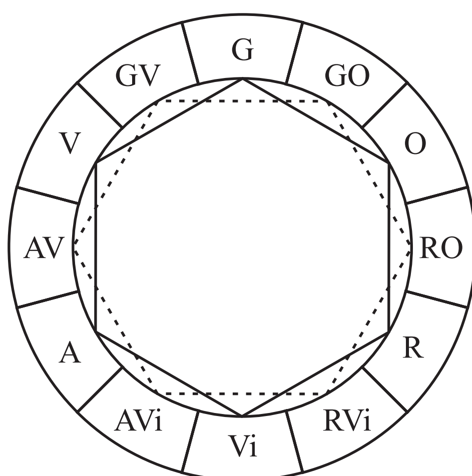
Acordul de cinci tonuri

Acest acord se poate realiza plecând de la acordul de trei tonuri, la care se adaugă alb şi negru.

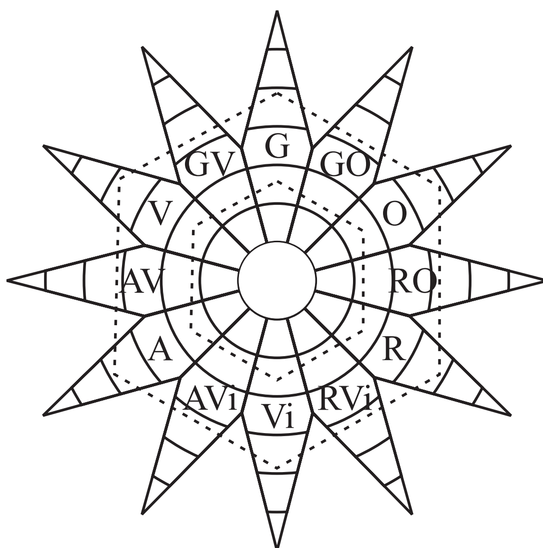
Exemple: R,G,A + alb şi negru; O,Vi,V + alb şi negru etc.

Acordul de şase tonuri

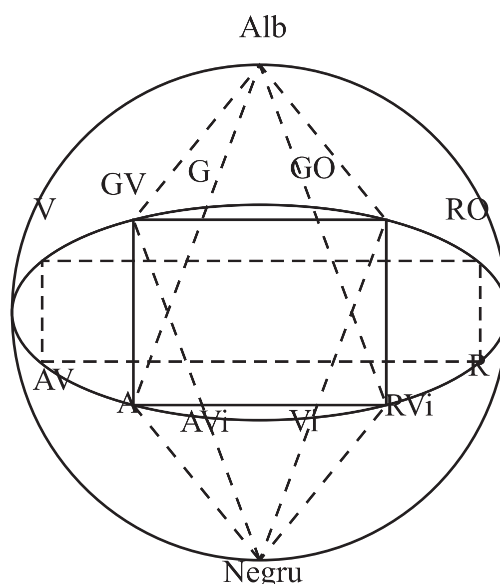
Acest acord se poate realiza în cercul , steaua şi sfera culorilor. În cercul culorilor hexagonul poate indica doar două soluții:



Dacă rotim un hexagon mărit sau micşorat în interiorul stelei culorilor (adică a sferei desfăşurate) putem obține multe alte acorduri de 6 tonuri:



Pornind de la patru culori înscrise pe ecuatorul sferei -- culori care formează între ele un pătrat ori un dreptunghi -- şi adăugând de fiecare dată alb şi negru, se pot obţine un mare număr de acorduri cu şase tonuri.



Câteva precizări privind acordurile*:

1. „Alegerea unui acord (…) nu se face arbitrar", ci este „condiţionată de subiectul concret sau abstract care a fost ales în prealabil".

2. După stabilirea „temei plastice", figurative sau abstracte, „alegerea unui acord ca şi execuţia sa sunt obligatorii şi nu depind de vreo inspiraţie capricioasă sau de reflecţia superficială".

3. Acordurile sunt dirijate de anumite reguli ale contrastelor.

4. Despre acordul de bază R,G,A:

- „Culorile pure ale acordului de bază pot fi combinate cu tonalităţi modificate ale culorilor pure, formând astfel un contrast de calitate".
- „Cele trei culori pot fi luminate sau întunecate până când creează un contrast de clarobscur".
- „Dacă aducem cele trei culori la acelaşi grad de luminozitate şi dacă nu întrebuinţăm culori pure decât în cantităţi mici, obţinem un acord bazat pe contrastul de cantitate".
- „Dacă predomină una din culori, rezultă un acord foarte expresiv".

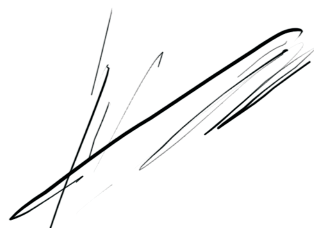
---

* J. Itten, *op. cit*., pp. 74-75

- Dacă în acordul de trei culori se înlocuieşte o culoare pură cu cele două culori vecine, se obţine un acord de patru culori mai bogat nuanţat: astfel, în loc de R+G+A folosim GV+GO+R+A etc.

Controlul acordurilor

- Controlul justeţei complementarelor se poate face cu aşa numitele discuri turnante:
  - Un disc de carton se împarte în două arii egale sau variate ca suprafaţă, după regula contrastului de cantitate, apoi se colorează cu cele două complementare*.
  - Discul se aşează pe axul unei maşini electrice de uz curent care produce o rotaţie (mixer de bucătărie, maşină de găurit, ventilator etc).
  - Prin rotirea rapidă se va produce o adiţie concretizată într-un gri neutru. Dacă griul tinde spre o culoare, denotă că aceasta trebuie redusă sau modificată.
- Discul poate fi util pentru studiile obişnuite, ca şi pentru demonstraţii în faţa elevilor.
- Cu o anumită ingeniozitate se pot analiza şi acorduri de mai multe culori.



---

* Vezi referinţa lui M. Havel la metoda Pfeiffer (*op. cit*., p.360)

Capitolul 12

ARMONIA CROMATICĂ

Despre conceptul de armonie

„Recurgem la termenul de armonie nu fără şovăială, comentează* Rene Berger. Căci la câte confuzii poate da naştere În limbajul curent se consideră « armonios » tot ceea ce, fiind plăcut sau măgulitor, este legat de ideea de perfecţiune'', de model ideal. Nimic mai adevărat, dar pictura modernă pare să fi renunţat însă cu totul la un asemenea scop. Cum stau lucrurile ?

Armonia – în sens larg -- ne apare ca legea care domină Universul. În macro-univers stelele se mişcă după normele ei, în micro-univers atomii i se supun, insubordonarea generând catastrofe în ambele cazuri. Gândită ca ordine absolută, armonia îşi are legile ei chiar în dezordinea accidentală. Aflat undeva la confluenţa lor, omul nu face excepţie: organele lui interne, sistemul lui nervos, lumea lui afectivă şi spirituală, de asemenea; aberaţiile de la această lege îi provoacă disfuncţii şi moarte.

Termenul armonie provine din grec. *harmonia* = asamblare, îmbinare. Pentru a-l preciza, să recurgem la DEX**, unde este definit ca «potrivire desăvârşită a elementelor unui întreg ».

În artă, noţiunea de armonie este greu de „canonizat", ea putând fi abordată din unghiuri de vedere foarte variate: raportată la linii, culori şi forme, valori, saturaţii, proporţii, ritmuri, suprafeţe, volume ş.a. Lăsând preocuparea în sarcina esteticienilor, să ne oprim aici doar la *armonia cromatică*, adică la ceva cu totul însemnat pentru noi, întrucât cunoaştem lumea mai ales prin ochi (80-90 %), care metamorfozează o ambianţă incoloră într-o lume colorată mirific. Şi de astă dată putem vorbi tot despre o concordanţă – despre potrivirea culorilor.

La începutul evoluţiei umane totalitatea percepţiilor vizuale provenea din mediul natural la modul nemijlocit. În decursul timpului

* *Descoperirea picturii*, Ed. Meridiane, Bucureşti 1975, vol. III, p . 2o
** DEX *Dicţionarul explicativ al limbii române*

însă, pe măsura cunoaşterii mediului ambiant omul şi-a elaborat propriul mediu – unul artificial, iar ca o consecinţă firească, raporturile dintre cele două medii, natural şi artificial, s-au dezvoltat fie în sens armonic, fie disarmonic. Iată un raport care va deveni cu timpul tot mai dezechilibrat.

Astfel, dacă facem translaţia raportului natură-om la om-obiect, vedem cum şi acesta din urmă tinde, la rândul lui, spre armonie sau disarmonie; concret vorbind, un raport armonic presupune armonia dintre forma, culoarea şi funcţia unui obiect, ceea ce generează starea de frumos, iar raportul disarmonic presupune ruperea acordului dintre forma, culoarea şi funcţia obiectului, rezultând senzaţia de urât, de kitsch.

Problemele armoniei nu sunt de loc simple. (Oricum, aceste consideraţii îşi propun să reamintească necesitatea de a evita confuzia dintre *armonie şi acord* – risc semnalat în capitolul precedent).

Concepţia tradiţională, clasică, despre armonie, provenită din cultura elenă, se defineşte sugestiv prin faimoasa sintagmă « unitate în diversitate »*. Ceea ce înseamnează alcătuirea unui întreg pe deplin unitar, compus din părţi diferite, bine structurate şi recognoscibile totodată. Ceea ce ne sugerează imaginea unui zid solid, construit după toate normele, însă rămas la "roşu", deci care îşi etalează în mod vizibil cărămizile.

Dacă pentru realizarea unei armonii bazate pe unitatea în varietate se consideră a fi necesari minimum trei factori care, raportaţi unul la altul, să constituie un ansamblu omogen (raportaţi şi unul la altul, dar şi la întreg), în cazul tabloului aceste premize sunt reprezentate de formă, valoare şi culoare -- cărora li se mai adaugă şi altele.

Armonia nu trebuie confundată însă cu « compoziţia ». Armonia se referă la efectul tabloului asupra privitorului, în vreme ce compoziţia este o problemă de organizare internă a operei – organizare care include toate elementele de limbaj plastic – de la liniile de forţă ale cadrului, până la amintita triadă formă-valoare-culoare, lumină, ritm, elemente de consonanţă, disonanţă, surpriză, şoc etc. --, toate acestea având ca unic scop stimularea şi menţinerea interesului activ al celui care priveşte opera. În lipsa acestui interes, retina privitorului se « şterge », fiindcă este asaltată de alte şi alte imagini şi evenimente vizuale. (După cum putem observa, în discuţia despre armonie nu apare *subiectul* tabloului, adică purtătorul lui de informaţie, întrucât menirea tabloului nu este să explice,

* O spusese mai de mult, în felul lui, şi Leonardo : « Sufletul nostru este alcătuit din armonie şi armonia nu se naşte decât în acele clipe când potrivirea lucrurilor se face văzută » (*Tratat despre pictură*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971).

ci doar să etaleze « ceva » la modul emoțional, oferind privitorului un alt tip de cunoaştere. În cazul tabloului important este întregul, ansamblul -- fie că se ajunge la unitatea de ansamblu pornind de la mari pete abstracte spre figurație, fie invers, plecându-se de la o figurație care se poate « abstractiza» pe parcursul execuției).

Armonia cromatică a tabloului este în mod evident o componentă firească a armoniei de ansamblu, obligatorie pentru orice fel de pictură, figurativă sau ba. Prin firea lucrurilor, astăzi, vechiul concept de armonie este discutat, contestat şi regândit.

Semnificativ sau nu, este de remarcat faptul că marii pictori sunt în general prea puțin prieteni cu teoretizările. Georges Seurat face excepție : «Arta, scrie el, este armonie. Armonie există în analogia contrariilor şi în analogia elementelor similare de ton, tentă şi linie, considerate potrivit cu dominantele lor şi sub influența luminii, şi combinații vesele, calme sau triste » (apoi pictorul exemplifică)*. Un « monstru sacru » de talia lui Cézanne, gândeşte armonia la modul simplu : « A picta înseamnă a sesiza o armonie între numeroasele raporturi »**, completându-se parcă, în altă parte : «nu există decât raporturi de culoare. Dacă ele sunt făcute corect, armonia se naşte automat »; Este o atitudine ce pare să încline balanța spre zona intuitivă a creației. Iată însă că şi André Lhote, pictor-profesor a cărui deschidere spre orizontul teoretic al picturii este bine cunoscută, scrie în *Tratatele* sale (p. 52) : « Ar fi prea complicat să clădeşti o teorie a raporturilor colorate care influențează cu cea mai mare autoritate asupra mecanismului nostru psiho-fiziologic. În afară de aceasta, inconştientul fiecărui pictor inventează combinații proprii. Eficacitatea acestora, de altfel, variază după dispunerea tonurilor, gradul de saturație respectivă şi întinderea lor, *făcând astfel imposibilă o teorie vie şi practică a armoniilor colorate »* (subl. n.). Pictorul-profesor Nicolae Tonitza, într-una din scrierile sale se încrede în ancestralul « talent » al pictorului, dirijat de un minimum bun simț : « Arta coloristului de rasă nu stă în marea varietate de culori pe care le aşterne pe pânză, ci în *muzicalitatea cromatică* ce ştie s-o stabilească pe panoul lui, cu ajutorul unui *minimum* de substanțe colorate »***.

Şi iată cum opiniile se succed, uneori se completează, alteori se anulează, se ignoră reciproc, se nasc altele****…

* Eric Protter, *Pictori despre pictură*, p. 176
** L. Brion-Guerry, *op. cit.,* P..243
*** N. Tonitza, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1964
****Evident, vom şti să discernem autentica subiectivitate a marilor creatori de teoretizările în exces care proliferează de la o vreme în aria artei.

Armonia cromatică a tabloului

Gustul pentru ambianțele colorate cât mai strălucitor pare să fie una din trăsăturile caracteristice ale marilor civilizații antice – poate ale firii umane --, îl mărturisesc templele şi palatele egiptene, asiriene şi babiloniene, iar mai târziu pictura exterioară a templelor greceşti (Parthenonul Athenei era colorat în exterior, policrome erau pe atunci hainele, țesăturile şi pânzele corăbiilor). Păstrând gustul pentru culoare, Roma imperială pare a restrânge policromia spre interior (a se vedea Pompeiul), transmițând aplecarea spre strălucirea cromatică fastuosului Bizanț, unde nu era o excepție întercalarea aurului şi a pietrelor prețioase între micile fragmente multicolore ale mozaicurilor -- şi, prin intermediul lui, a continuat până în zilele noastre în ritualurile bisericilor ortodoxe. Este cunoscut gustul Evului Mediu pentru culoarea curată şi tare, manuscrisele epocii constituie mărturii vii: foloseau printre altele ultarmarinuri intense preparate din piatră semiprețioasă de lapislazuli, verzuri acide extrase din acetat de aramă, roşuri stacojii, lacuri galbene sau rubinii, intense dar fugace. Giotto pictează cu culori saturate, Van Eyck şi epoca lui, de asemenea; şi tot aşa, până la Leonardo şi la alți renaşcentişti. Culoarea saturată va reveni odată cu impresionismul şi mai ales cu curentele moderne, în deosebi cu fovii. Culoarea frumoasă şi curată, policromia, place ochiului, bucură sufletul.

Restrângând discuția noastră la studiul armoniei comatice -- fiind firească o cât de succintă analiză a vechilor opere pictate, constatăm de la început dificultatea acesteia, îngreuiată de faptul că picturile vechi ne-au parvenit alterate şi modificate de-a lungul vremii.

Iată principalii factori care au contribuit la modificarea lor*:

- Unele culori au fost alterate de lumină, umiditate şi poluare, unii lianți s-au întunecat, unele glasiuri s-au stins sau au fost scoase de restauratorii care au retuşat « liber » operele, verniurile s-au întunecat (fie ele originale sau ba).
- Chiar opere lucrate în secolul 19 s-au modificat -- tablourile impresioniştilor "erau pe atunci uimitor de strălucitoare", dar "această strălucire a dispărut".
- Iar, după cum afirmă A. Lhote, "Culoarea lui Van Gogh, oricât de frumoasă ar părea încă, este moartă în comparație cu ceea ce era pe vremea când îi îngrozea pe majoritatea impresioniştilor, adepți în mai mare măsură ai nuanței decât al tonului pur. Acest dezastru, provocat de oxidarea cromurilor, a verdelui Veronese şi de evaporarea lacurilor ieftine este ireparabil"

---

* Chimistul Marc Havel este în măsură să le cunoască bine (vezi şi *op. cit.*, p. 349-353).

Ca urmare a vicisitudinilor legate de timp, ca şi a însăşi tehnicii uleiului, multe opere vechi ne par astăzi oarecum tamisate, mai puţin pigmentate. Dar nu aceasta le era starea iniţială, odinioară se picta foarte colorat. Să reluăm câteva exemple:

- Vechii egipteni pictau foarte colorat.
- Specialiştii citează colecţia de picturi, foarte colorate, a unui împărat chinez de pe la anul 8o î. Hs.
- Se mai pot pomeni picturile murale de la Pompei, bine păstrate, care foloseau culori puternice – în special roşurile de cinabru.
- Mozaicurile antice constituie alte argumente, iar pe pereţii monumentelor de la Ravenna sunt prezente deja complementarele.
- Gustul pentru culorile pure ale artiştilor medievali este bine cunoscut (constatarea fiind valabilă şi pentru miniaturile epocii).
- Vitraliile medievale incandescente sunt alte mărturii.
- Apetitul pentru culoare este demonstrat şi de unii artişti renascentişti de la care s-au păstrat schiţe sau proiecte pregătitoare lucrate în tehnici pe bază de apă, ori au lucrat diverse tapiserii. Demontarea în ultimele decenii a unui altar baroc din Capela Brancacci din Florenţa, ne dezvăluie un Masaccio foarte colorat (el, care trecea drept unul din părinţii clarobscurului). Un alt exemplu ni-l oferă restaurarea Capelei Sixtine, făcută acum două-trei decenii, care ne relevă un Michelangelo atât de colorat încât se pare că va trebui schimbată întreaga optică asupra operei sale.
- Imperiul culorii se lărgeşte şi mai mult prin pasteliştii secolului 18, apoi prin impresionişti şi cu deosebire prin continuatorii lor, neoimpresioniştii, atingând cote de vârf prin Van Gogh şi Gauguin, Cézanne, fovii, expresioniştii germani, Matisse, Mondrian, Kandinsky, Klee şi atâţia alţii*…

Realizăm astfel că în vechile opere sunt prezente:

- contrastele de culoare (distanţate sau chiar complementare)
- gamele unitare, marcate de o dominantă cromatică
- monocromia
- griurile colorate şi neutre
- contrastele calde şi reci

---

* În acest sens, Camilian Demetrescu glosează : « Pentru medievali culoarea frumoasă este echivalentul luminii divine, pentru impresionişti ea reproduce vibraţia luminii solare. Pentru orientali ea e ornament şi podoabă, pentru grecii antici un atribut al formei ideale. Pentru Giotto e spirit, pentru Rubens voluptate… Culoare-pasiune la Van Gogh, culoare-gândire la Gauguin. Conceptul de culoare traduce aşadar în mod elocvent idealul estetic şi filozofic al unei epoci de artă ». (*Culoarea, suflet şi retină*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966, p. 55)

- contrastele de mari suprafețe colorate
- ritmurile cromatice, accentele etc.
- disonanțele (vezi anluminurile etc).

Nu cumva putem conchide că suntem în fața întregului arsenal modern (mai puțin excesele)? Se pare că răspunsul este afirmativ.

Iar dacă suntem tentați, studiul cromaticii operelor pictate îl putem face recurgând la binecunoscutele alăturări de pătrate colorate, în care vom rezuma decorativ, în tente plate, simplificatoare, culorile originalului.

*

Ce linii directoare s-ar putea desprinde, din toate acestea, în legătură cu cromatica tabloului? Poate fi "cântărită" armonia cromatică? Probabil că nu. Vom distinge totuşi două mari tipuri (sisteme) de armonie cromatică pe care pictorii le folosesc dintotdeauna:
- armonia prin analogie
- armonia prin contrast

1. *Armonia prin analogie (bazată pe o dominantă).*

În acest tip de armonie, o anume culoare principală – dominanta* -- dă tonalitatea generală, iar celelalte culori, mai apropiate, i se subordonează. Despre un asemenea tablou pictorii spun că este "lucrat în gamă" de roşu, de albastru etc., ceea ce nu însemnează că în tablou este prezent doar roşul sau respectiv albastrul, ci că tenta de bază îşi impune caracterul asupra tuturor celorlalte culori ; există nenumărate «atmosfere» colorate de dominantă, fie ele calde sau reci. Armonia prin analogie, numită şi *izocromie*, generează impresia de unitate monolită într-o mai mare măsură decât armonia prin contrast.

Acest tip de armonie -- căreia Leonardo îi spunea „prin învecinare" -- este prezent la Fayum, în pictura lui Leonardo însuşi, a lui Rafael şi a Renaşterii, în general; de asemenea la Rembrandt şi în arta olandeză, dar şi în multe alte perioade şi opere (inclusiv contemporane).

Tehnic vorbind, pentru obținerea dominantei se recurge – după gustul epocii şi după condiționări temporale – la rezolvări practice foarte diverse:

a. Se introduce, parcimonios, culoarea dominantă în fiecare din tentele tabloului (tehnică inițiată de Giovanni Bellini).

* Departe de a rămâne un simplu artificiu de armonizare, alegerea dominantei este subordonată emoției artistului ; astfel, « tonul trist e dat de dominanta întunecată, în tentă de dominanta rece, în linie de direcțiile coborânde » (Signac, în A. Lhote, *De la paletă*…,p.389).

b. Se foloseşte un grund colorat (care îşi va impune prezenţa prin iradierea de sub straturile colorate).
c. Se acoperă, în final, întregul tablou cu un glasiu, asemenea unui geam colorat (vezi El Greco, Watteau, Chardin etc., ori aşa numita « supă » a romanticilor, prin care încercau să se apropie de patina vechilor maeştri); evident, acest tip de dominantă finală, premeditată, este altceva decât efectul de brunisare al verniurilor finale – fatal, dar nedorit.
d. Se mai poate recurge şi la metoda cvasiartizanală a atingerii uşoare cu o pensulă rară, uscată şi tare, în cruciş, a culorilor aşternute pe pânză, umede încă, în aşa fel încât să se realizeze un împrumut cromatic general. (Procedeul dă rezultate doar la picturile lucrate în culori de ulei, aplicat la sfârşitul unei şedinţe *alla prima*).

2. *Armonia prin contrast*

Numită altfel şi armonie policromă, aceasta se bazează pe contrastele culorilor distanţate sau complementare - idee care ni-l aminteşte pe Heraclit, care afirmase în urmă cu 2500 de ani: „Contrariile colaborează şi din lupta contrariilor ia naştere cea mai frumoasă armonie". Constatarea lui este cu totul valabilă şi pentru lumea culorilor.

Probabil că pictorii au cultivat din totdeauna policromia -- ajutaţi de instinctul creator, ea fiind prezentă în pictura egipteană, în arta orientală, în întregul Ev Mediu, ca şi în epocile mai apropiate.

În secolul 19 armonia prin contrast a fost studiată şi teoretic, şi practic: să ne amintim doar un savant şi un pictor, Chevreul şi Seurat; iar în secolul 20 cercetările au fost aprofundate, ajungându-se uneori, în deosebi la începutul perioadei, la absolutizarea acestui tip de armonie -- ceea ce este cu siguranţă o exagerare şi o greşeală, ca orice absolutizare.

Unul din cercetătorii de prestigiu al armoniei prin contrast* este tot Johannes Itten**. De obicei, scrie el, „profanii consideră armonioase ansamblurile cromatice care au un caracter analog sau care grupează diverse culori cu aceeaşi valoare. (…) În general termenii „armonios-nearmonios" nu se referă decât la senzaţiile „agreabil-dezagreabil", „simpatic-antipatic". Asemenea judecăţi nu exprimă decât opinii personale, fără mare valoare obiectivă". Însă „noţiunea de armonie a

* Coleg de generaţie şi profesorat cu Itten, W. Kandinsky împărtăşeşte opiniile acestuia: „Trăim într-o epocă plină de întrebări, presimţiri, interpretări şi de aceea plină de contradicţii" şi „putem trage uşor concluzia că tocmai pentru vremurile noastre armonizarea pe baza unei singure culori este cea mai puţin potrivită" (*op. cit.,* p. 89). Arta picturii secolului 2o, variată şi contradictorie nu le-a confirmat însă părerile, creatorii apelând adesea la monoculori ori la alb-negru, cu sau fără trepte intermediare.
** *Op. cit.,* pp. 19 şi urm.

culorilor trebuie să se elibereze de condiționarea ei subiectivă – gust, impresii – şi să se ridice către o lege obiectivă… Armonia înseamnă echilibru, simetrie a forțelor”.

Cum se poate realiza o asemenea armonie? Acelaşi autor crede că doar: „studiul proceselor fiziologice din momentul percepțiilor colorate ne apropie de soluția problemei”.

Fiziologul Ewald Hering demonstrase odinioară faptul că *„griul mediu creează în ochi o stare de echilibru perfect”* — ceea ce ar însemna că aparatul nostru vizual (ochiul şi creierul) „cere” griul mediu, iar în lipsa lui apare o stare de nelinişte şi oboseală; obosit fiind în urma impactului cromatic, ochiul încearcă să-şi refacă starea inițială, adică să se reechilibreze energetic. Dovada că aşa stau lucrurile o constituie contrastele simultan şi succesiv, în care ochiul îşi produce singur culoarea complementară aceleia pe care a contemplat-o. („Disimularea – deteriorarea substanței prin vedere – şi asimilarea – regenerarea substanței vizuale – au aceeaşi importanță, în aşa fel încât cantitatea de substanță vizuală să rămână aceeaşi”, precizează Ewald Hering).

Acceptând acest punct de vedere, rezultă că armonia corespunde unei stări de echilibru psiho-fizic. Gândind astfel, Itten conchide: „Două sau mai multe culori sunt *armonioase* dacă prin amestec formează un gri neutru”, pe când „Toate celelalte amestecuri de culori care nu dau gri sunt de natură *expresivă* şi nu armonioasă”.

Iar cum istoria artei cuprinde un număr indefinit din ambele asocieri de culori, însemnează că, pe de o parte, orice compoziție cromatică poate fi armonioasă ori expresivă, iar pe de alta, că în realizarea compozițiilor cromatice expresive – caz în care nu mai funcționează „legea griului mediu” -- rolul intuiției pictorului este mai important decât în cele armonioase.

Rezumând, vom reține că teoria lui Itten se bazează pe complementaritatea culorilor (de altfel o spune fără echivoc: „Principiul fundamental al armoniei derivă din legea complementarelor, cerută de fiziologie”) şi că optează pentru tipul de compoziție cromatică armonioasă, acesta putând fi controlat logic într-o mai mare măsură decât tipul expresiv.

În pofida largii ei accepții, de care s-a bucurat la un moment dat, teoria armoniei complementare a fost nu o dată pusă sub semnul întrebării, ba chiar contestată.

Încă la sfârşitul secolului 19 începuse a fi disputat faptul că: „nu toate contrastele complementare sunt plăcute” *.

---

* E.W. Brucke, 1887 şi Ogden Rood, 1890, după P. Constantin, *op. cit.*, p.11-12.

Rafinatul colorist care este Henri Matisse declara în 1908: "Consider că nu are valoare absolută nici teoria complementarelor. Studiind tablourile pictorilor a căror cunoaştere a culorilor e bazată pe instinct şi sentiment, pe o constantă analogie a senzaţiilor lor, legile culorilor ar putea fi precizate în anumite puncte, lărgindu-se graniţele teoriei culorilor, aşa cum este admisă acum"*. Să observăm că marele pictor nu contestă teoria complementarelor, ci întrevede posibilitatea unei armonii mai larg înţelese. În fapt, el şi-a conceput adesea tablourile folosind acordurile complementare. Iar spre sfârşitul vieţii (când boala îi afecta posibilitatea de a-şi folosi mâinile pentru a desena sau picta, şi se ştie că recurgea la colajul unor hârtii colorate pe care le decupa cu foarfeca), pictorul se pronunţa pentru decorativismul petelor colorate, care trebuia "să aibă, de asemenea, puterea intrinsecă de a afecta simţurile celor care le privesc… Un albastru, de exemplu, însoţit de licăririle complementarelor sale, acţionează asupra sensibiităţii interne ca o lovitură neaşteptată de gong. Acelaşi lucru cu roşul şi galbenul. Artistul trebuie să fie în stare să şocheze atunci când este nevoie"**.

În al doilea manifest futurist (1910), semnat de Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacomo Balla, Gino Severini, se declară: "În pictură complementaritatea înnăscută constituie o necesitate absolută, tot aşa ca metrul liber într-o poezie şi polifonia în muzică"***. Dar peste numai câţiva ani apar păreri contrare : « …armonia nu are de a face nimic cu complementarele. Toate culorile, fără excepţie, pot fi îmbinate în mod armonic » (A.E Dinet, « Flagelurile picturii », 1926).

Fernand Léger vede lucrurile în felul său: "Eu folosesc culori pure, dar de ton local, în sensul că nu întrebuinţez niciodată raporturi complementare; în general evit să pun roşu lângă verde, un portocaliu lângă un albastru sau un violet lângă un galben, pentrucă în ochi fiecare din aceste culori pierde forţa sa locală, adică propria sa valoare, îndată ce se află alături de o alta. Din pricină că între două culori complementare se stabilesc raporturi de vibraţie – fenomen bine cunoscut (…). Eu, dimpotrivă, pictez cu raporturi constructive; dacă am un portocaliu, de exemplu, pot să pun alături un roşu, un verde, un galben – totul în afară de albastru. Astfel culorile rămân (neinfluenţate) unele lângă altele; ceea ce are mai puţin farmec, dar este incomparabil mai puternic" .

S-a mers însă mult mai departe, afirmându-se despre contrastele complementare că nu sunt originale, nici cu totul necesare şi nici

---

* A. Lhote, *De la paletă*…, p. 405
** A.E. Elsen, *Temele artei*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1983, II, p. 304
*** E. Protter, *op. cit.,* P.246

suficiente pentru armonia prin contrast. Contestând ideea că armonia cromatică îşi are drept echivalent starea de confort optic, se va socoti că echilibrul estetic nu este similar cu echilibrul optic şi că, în orice caz, echilibrul cromatic "clasic" trebuie rupt.

Se va milita chiar pentru disonanţele utilizate ca valori estetice, ca şi pentru antiarmonie; deoarece pe măsură ce opera este mai elaborată, armonia descreşte.

Wassily Kandinsky* invocă antilogica şi contrastul spiritual, contrastul interior : "Pe baza aceluiaşi acelaşi principiu al antilogicii, vor fi alăturate acum culori care de multă au trecut ca fiind disarmonice între ele. Aşa se întâmplă, de pildă, cu alăturarea dintre roşu şi albastru, culori care nu se leagă fizic, dar tocmai prin *contrastul spiritual* puternic dintre ele sunt preferate astăzi ca fiind una din armoniile cele mai intens active, cele mai potrivite. Armonia, în concepţia noastră, se sprijină în pincipal pe principiul contrastului, principiul artistic cel mai important al tuturor timpurilor. Contrastul nostru este însă contrastul *interior***, singurul prezent şi care exclude orice ajutor (azi perturbare şi prisos) al altor principii de armonizare ». Şi, mai departe : « Lupta dintre tonuri, echilibrul pierdut, '' principii '' în decădere, neaşteptate bătăi de tobă, mari probleme, strădanii aparent fără ţel, impulsuri parcă sfâşiate nostalgic, lanţuri sfărâmate şi legături unificatoare, *opoziţii şi contradicţii – acestea fac armonia noastră. Compoziţia* întemeiată pe o asemenea armonie *este o alcătuire de forme cromatice şi grafice cu o existenţă autonomă ca atare, scoase la iveală de necesitatea interioară şi care, în cadrul unei vieţi în comun rezultate de aici*, constituie un întreg *numit tablou*. Doar aceste fragmente izolate sunt esenţiale. Tot restul (deci şi păstrarea elementului figurativ) este secundar ».

În loc de concluzii – sau: cu ce rămânem după acest succint expozeu ?

Asumându-ne riscul inerent al obişnuitelor „concluzii", mai ales în domeniul atât de sensibil al armoniei cromatice – oricare ne-ar fi gustul sau orientarea stilistică --, va trebui să recunoaştem faptul că practica artistică modernă şi contemporană, aventura pasionantă parcursă de imaginea picturală în ultimul secol, a lărgit considerabil aria vechilor principii; armonia ca rezultat al unei stări de confort optic este astăzi contestată, întrucât acest echilibru optic nu este similar cu echilibrul estetic (de altfel, pictorii ştiu că, practic, nu toate acordurile

---

**Op. cit,* p. 90

**„*Armoniile cromatice nu se pot baza decât pe principiul afectării adecvate a sufletului omenesc*. Această bază va fi numită *principiul necesităţii interioare"* (în E.Protter, *op. cit*., p.53).

bazate pe contrast sau pe dominantă produc griuri neutre).

Trebuie, la ora actuală, să admitem ideea tipurilor plurivalente de armonie.

În consecinţă, opţiunile fiind libere, degajate de rigoarea constrângerilor de altădată, se pare că au dispărut modalităţile distincte de armonizare prin analogie sau prin contrast, acestea devenind doar polii extremi ai unei largi serii de armonii intermediare. La modul general, armonia cromatică rămâne o rezultantă estetică realizată prin distribuirea culorilor după normele acordului cromatic, dar ea este altceva, un dat mult mai complex decât simplul acord al culorilor; acordul culorilor, aşa cum am mai amintit, poate fi echivalat cu tehnica acordajului unui instrument muzical, însă armonia cromatică devine chiar melodia, cântecul.

Armonia cromatică a tabloului – aşa cum este înţeleasă astăzi -- presupune (şi impune) orchestrarea culorilor lui prin diverse mijloace specifice. Importante nu sunt atât « subiectul » sau « obiectul » reprezentat, ci în primul rând realitatea plastică – adică « abstracţia » cuprinsă în orice tablou, fie el figurativ sau non figurativ.

Cromatica încorporează astăzi raporturi subtile la care participă mărimea, proporţia, dinamica, ritmul, contrastele sau consonanţa petelor colorate, acestora adăugându-li-se elemente deosebit de active, cum sunt disonanţele*, elementele de surpriză, şocul…

Toate acestea converg spre un ţel unic, armonia tabloului**, diversă şi inedită, a cărui sursă directă este sensibilitatea artistului – condiţia fiind, fireşte, ca această sensibilitate să fie autentică. Iar autenticitatea acestei sensibilităţi face ca regulile să nu fie imuabile. În cele din urmă, se pictează cu sufletul, cum spunea mai demult bunul şi marele nostru Ştefan Luchian.

---

* Disonanţele fie ele de culoare, linie, formă etc. trebuie considerate ca elemente care accentuează o analogie sau un contrast. (Ideea unui asemenea tip de anti-armonie a fost susţinută teoretic de americanul C.G. Abbot în 1934).

** În spiritul echidistanţei, se cuvine consemnat şi un alt punct de vedere: „Nu armonia e principala categorie a artei, ci tocmai conflictul. Aşa e în artă, fiindcă aşa se petrec lucrurile în sufletul omenesc şi în societate” (W. Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 276).

ADDENDA

PRINCIPIILE LUI ANDRÉ LHOTE (extrase din *Tratate despre peisaj şi figură*)

1. ''Lege capitală: coloristul nu foloseşte toate culorile spectrului în starea lor pură, *o singură culoare violentă* (subl. n.) ajungând a însufleţi compoziţia''*. „Există deci, în orice operă demnă de acest nume, o dominantă în prezenţa căreia se estompează toate celelalte elemente picturale".

- „Câteodată această dominantă apare ca încoronarea, ca finalul unei serii de vibraţii colorate: lilaurile şi griurile-albastre se pot dezvolta într-un violet sau într-un albastru pur; galbenul-sulf şi rozul-somon pot atinge portocaliul".

- „Această notă, mai stridentă ca celelalte, poate de asemenea provoca disonanţă".

- „Ea poate servi (…) la animarea prin contrast a tonurilor rupte".

2. „*Două culori majore* (subl. n.) sunt, în mod obişnuit, de ajuns – cel mai adesea una caldă şi una rece, dintre care una mai violentă decât cealaltă. Culorile celelalte, slăbite la extrem, se vor anima prin contrastul cu culorile majore".

- „Astfel trebuie înţeleasă legea complementarelor, şi nu cum fac falşii colorişti care cred necesar să înconjoare un verde Veronese cu un cinabru – nu se ştie în ce scopuri barbare".

3. „Atunci când sunt prezente *trei culori* (subl.n.), una singură trebuie dusă la maximum de intensitate, a doua diminuată, iar a treia oarecum sugerată".

- „Verificăm şi aici teoria celor trei forţe şi ierarhia lor: 1. mare, 2. mijlocie, 3. mică; sau încă: 1. a creşte, 2. a scădea, 3. a suprima sau abia a indica" .

„Se cuvine de amintit, de asemenea, că *nu există culoare fără gri* (subl. n.), că griul** este întrucâtva suportul, justificarea oricărei armonii colorate, fie că intră în competiţia culorilor, ca la El Greco, Velazquez şi Goya, fie că se plasează în jurul lor, sub specia albului, negrului sau griului, izolând tonurile pure şi opunându-se unor interferenţe periculoase".

„Astăzi, ca o consecinţă de care se bucură abstracţiunea, albul şi negrul ocupă în economia tabloului un loc din ce în ce mai important".

* *Op. cit.*, p. 33 şi urm.

** În plus, sporind strălucirea culorilor învecinate, griul „creează impresia de spaţiu, de depărtare, prin acelaşi mecanism ca şi natura" -- completează Marc Havel (*op. cit.*, p. 389).

„CHEIA” ARMONIEI CROMATICE A LUI A.H. MUNSELL*

1. „Tonul de culoare. Foloseşte cât mai puţine tonuri de culoare posibil. Un singur ton, corect folosit, poate fi foarte expresiv. În cazul când foloseşti două sau mai multe culori, atunci alege-le sau imediat învecinate, sau contrastante”.

2. „Luminozitatea. Foloseşte împreună valori deschise şi închise. În general, o parte de valoare deschisă echilibrează trei sau patru părţi de valoare închisă”.

3. „Puritatea. Foloseşte împreună o puritate mare cu una mai redusă. O parte de puritate mare va echilibra mai multe părţi de puritate redusă. (Avertisment: evită abuzul de culori suprasaturate)”.

4. „Suprafaţa. Ea este produsul dintre puritate înmulţită cu luminozitatea, invers proporţional. Astfel, dacă W simbolizează o culoare şi Z alta, atunci avem relaţia:

$$\frac{(\text{puritate x luminozitate})\ W}{(\text{puritate x luminozitate})\ Z} = \frac{\text{suprafaţa}\ Z}{\text{suprafaţa}\ W}$$

5. Armonia de culori. Armonia va fi atinsă dacă vor fi respectate oricare trei reguli din cele patru dinainte. Astfel este permis de a folosi culori ce nu se echilibrează absolut în cenuşiu, dacă se respectă legile de luminozitate, puritate şi suprafaţă. Pe de altă parte legea purităţii poate fi parţial ne respectată, atâta vreme cât se urmează legea tonului de culoare, cea a luminozităţii şi a suprafeţei”.

---

*Pictorul şi fizicianul american Albert Henry Munsell a stabilit în deceniul al doilea, din secolul trecut, câteva „legi” ale armoniei cromatice care prezintă un real interes (după P. Constantin, *op. cit.*, p. 101).

DRUMURI SPRE ARMONIA GENERALĂ A TABLOULUI

Un tablou în care compoziţia generală este bine închegată, ni se prezintă clar, ferm, etalând acea componentă definitorie pentru orice operă de artă numită stil*; este prezentă deci impresia de ordine şi de unitate. Pentru accentuarea unităţii tabloului, ca univers închis şi de sine stătător, pictorul recurge la diverse procedee specifice. Iată câteva**:

1. Stabilirea clară, de la bun început, a caracterului compoziţiei.
- Caracterul unei compoziţii poate fi static, dinamic ori echidistant între dinamic şi static, realizându-se astfel senzaţia de plutire. Opţiunea iniţială contribuie la formarea unor traiectorii ferme de forme şi culori, care se impun cu pregnanţă spectatorului, întrucât traseele ascunse dau stabilitate compoziţiei, iar în frescă, mai ales, sunt indispensabile (vezi Giotto etc.).
2. Orientarea adecvată a formelor (colorate) -- care trebuie să fie potrivită cu tema. De exemplu:
- pe orizontală sugerează greutate;
- pe verticală, invers, sugerează senzaţia de uşor, înalt şi adânc (iar asocierea orientărilor orizontale şi verticale produc starea de echilibru şi soliditate);
- pe diagonală sugerează întotdeauna mişcare (ilustrative în acest sens fiind „Învierea" lui Grünewald, operele lui El Greco, dar şi barocul, arta chineză şi cubiştii); în plus, diagonalele induc sugestia de centrare a tabloului;
- orientarea circulară strânge forţele spre centrul tabloului şi sugerează mişcarea în cerc – a se vedea norul central din „Bătălia lui Alexandru" de Altdorfer.

---

* Este interesant de ştiut cum, împotriva goanei după „stil", a originalităţii cu orice preţ, W.Kandinsky dezvoltă o veritabilă filipică încă în anul 1910: „Artistul poate folosi orice formă pentru a se exprima. În acest fel se vede… că cercetarea preocupată de elementul personal, de stil (şi pe lângă asta de elementul naţional), nu numai că nu poate fi realizată intenţionat, cu program, dar nici nu are marea importanţă care i se acordă astăzi. Şi se vede că înrudirea generală dintre opere, care de-a lungul mileniilor nu numai că nu a slăbit, ci s-a fortificat din ce în ce mai mult, nu se află în exterior, în factorii externi, ci în rădăcina rădăcinilor, în conţinutul mistic al artei. Şi se vede că dependenţa de „şcoli", goana după „orientări", pretenţia de a găsi într-o operă „principii", şi anumite mijloace de expresie precis specifice unei epoci, nu pot duce decât pe drumuri greşite… Artistul trebuie să fie orb faţă de formele „recunoscute" sau „nerecunoscute" şi surd în faţa teoriilor şi dorinţelor epocii. Ochiul lui – mereu deschis – trebuie să se îndrepte spre viaţa interioară, iar urechea să şi-o aplece spre glasul necesităţii interioare". *Op. cit.*, p. 69

** Parte din ele sunt enumerate de J. Itten (*op. cit.*, pp. 91-93), altele de A. Lhote (*Tratate*, pp. 34-51), altele provin din practica paletei.

În istoria artelor, amintitele orientări apar adesea combinate. În „formula Tițian”, contrastele de clarobscur sunt dispuse pe verticală şi orizontală (iar personajele sunt înscrise fie pe diagonală, fie într-o mişcare circulară).

3. Alegerea justă a culorilor (după regula acordului cromatic).

4. Stabilirea tipului optim de contrast cromatic:

- contrastul ales trebuie să se impună net, iar contrastele secundare să fie dirijate sau chiar evitate.

5. Stabilirea dimensiunii juste a petelor colorate (vezi contrastul de cantitate).

6. Amplasarea judicioasă a culorilor în interiorul cadrului plastic. Exemple:

- acelaşi albastru pare mai greu dacă e pus în josul cadrului, şi mai uşor dacă e distribuit în partea superioară;

- acelaşi roşu închis pare greu şi amenințător dacă e pus deasupra, şi calm, dacă este situat jos;

- galbenul pus în josul cadrului pare exilat şi ținut cu forța, iar sus pare „uşor şi plutitor”.

7. Respectarea axei verticale de echilibru (ca la balanță) a tabloului este una din cele mai dificile sarcini.

8. Accentuarea stabilității tabloului şi prin alte mijloace, ca:

- sublinierea verticalelor şi a orizontalelor situate în interiorul unei forme libere;

- sublinierea liniilor de forță ale tabloului prin accentuarea conturelor unor obiecte sau figuri prezente în compoziție;

- sublinierea diferitor conture în scopul obținerii unor direcții paralele (această subliniere generează senzația de soliditate statică).

9. Accentuarea corespondențelor dintre elementele asemănătoare. Întrucât vederea umană stabileşte în mod spontan astfel de înrudiri, se cer accentuate corespondențele dintre: culorile asemănătoare (calde, reci, pure, rupte etc), formele, valorile, accentele sau petele apropiate ca mărime (fie ele chiar diferite cromatic). Coordonarea acestor „forme simultane”, cum le numeşte Itten, amplifică senzația de ordine şi unitate a tabloului.

10. Ierarhizarea elementelor tabloului: „A exagera, a diminua, a suprima sunt cele trei operațiuni pe care artistul trebuie să le practice în mod constant, fie că e vorba de desen, de valori, de culori sau de suprafețe” (A. Lhote, *Tratate*).

11. Dozarea justă a demitentelor: „Dozarea acestor elemente a fost definită o dată pentru totdeauna de Rubens, într-unul din cele trei tratate

de pictură ale sale, De coloribus… : două treimi ale suprafețelor vor fi rezervate demitentelor, iar treimea rămasă, luminii şi umbrei adiționate" ((Lhote, *Tratate*).
12. „Culoarea nu se modelează" (Andre Lhote, *Tratate*), ci doar se modulează. Incompatibilitatea rezidă în faptul că modeleul scade saturația tentei inițiale.

NOTĂ FINALĂ

În încheierea acestei cărți, pare nu numai potrivită, ci necesară şi întru totul binevenită mărturisirea lui Itten făcută în „Postfața" monumentalului său tratat: „*Am încercat (...) să construiesc un vehicul util, care permite artistului să parcurgă un drum lung şi foarte greu. Dar acest vehicul nu este chiar atât de confortabil şi nu va conveni de fel leneşilor*".

În aceste pagini sunt prezentate – folosind cuvintele aceluiaşi înaintaş --, „*legile culorii aşa cum le dictează natura. (...). Dar esența lor intimă rămâne ascunsă rațiunii noastre şi* numai intuiția este capabilă să le sesizeze *(subl. n.). Iată de ce regulile şi legile nu pot fi decât puncte de orientare aşezate pe drumul creației artistice".*



BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

AILINCĂI, CORNEL: Introducere în gramatica limbajului vizual, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982

ARNHEIM, RUDOLF: Arta şi percepţia vizuală, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979

BERGER, RENÉ: Descoperirea picturii, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975

CERNEA, PAUL, CONSTANTIN, FLORICA: Vederea culorilor, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1977

CONSTANTIN, PAUL: Culoare, artă, ambient, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979

DERIBERE, MAURICE: La couleur, Presses Universitaire de France, Paris, 1964

DEMETRESCU, CAMILIAN: Culoarea, suflet şi retină, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966.

ELSEN, ALBERT E.: Temele artei, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983

GOLU, MIHAI şi DICU, AUREL: Culoare şi comportament, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1974

HAVEL, MARC: Tehnica tabloului, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980

ITTEN, JOHANNES: Art de la couleur, Dessain et Tolra, Paris, 1973

ITTEN, JOHANNES: Kunst der Farbe – Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1961.

KANDINSKY, WASSILY: Spiritualul în artă, Editura Meridiane, Bucureşti, 1994

KLEE, PAUL: Theorie de l’art moderne, Ed. Denoel/Gonthier, Geneva, 1973

KÜPERS, HAROLD: La couleur. Origine, méthodologie, aplication, Dessain et Tolra, Paris, 1975

LHOTE, ANDRÉ: Tratate despre peisaj şi figură, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969

LHOTE, ANDRÉ: Să vorbim despre pictură, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971

LHOTE, ANDRÉ: De la paletă la masa de scris, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974

PASSERON, RENÉ: Opera picturală, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982

PARRAMON, JOSÉ M.: Le grand livre de la couleur, Bordas, Paris,1993

PROTTER, ERIC: Pictori despre pictură (antologie), Editura Meridiane, Bucureşti, 1972
RUDEL, JEAN: Technique de la peinture, Presses Universitairea de France, Paris, 1974
ŞUŞALĂ, ION, N.: Dicționar de artă -- termeni de atelier, Editura Sigma, Bucureşti, 1993
VALAT, PIERRE - MARIE, PEROIS, SYLVIANE: La couleur, Gallimard, Paris, 1989
*** DICȚIONAR DE ARTĂ (2 vol.), Editura Meridiane, Bucureşti, 1996,1998